JEU DE PAUME

dossier enseignants

oct. 2012 – janv. 2013

Manuel Álvarez Bravo

Un photographe aux aguets (1902-2002)

dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

▌**découvrir l'exposition** propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

▌**approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Juan Camelo
juancamelo@jeudepaume.org
Mathilde Kiener
mathildekiener@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

visites scolaires, octobre 2012-janvier 2013

▌visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du service éducatif du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres comme d'être en position active devant les images.
tarif : 80 € ; réservation : 01 47 02 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

▌visite préparée pour les enseignants
Le dossier enseignants est présenté lors de la visite préparée, qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures permet aux enseignants de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.
mardi 13 novembre, 18 h 30
séance gratuite et ouverte à tous les enseignants ; réservation : 01 47 03 04 95

▌parcours croisés
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.

Avec la Bibliothèque nationale de France (BnF)
Afin de prolonger la rétrospective « Manuel Álvarez Bravo », la BnF initie une visite de l'exposition « Photographie : 100 chefs-d'œuvre de la Bibliothèque nationale de France » (13 novembre 2012-16 février 2013) qui rassemble des images des XIX^e^ et XX^e^ siècles aux genre et statut divers – portraits, paysages, nus, reportages, publicités, photographies scientifiques.
Jeu de Paume – tarif : 80 € ; réservation : 01 47 03 04 95
Bnf – tarif : 70 € ; réservation : 01 53 79 49 49 / visites@bnf.fr

Avec le Musée des arts et métiers
Le parcours choisi dans les collections du Musée des arts et métiers accompagne la visite de « Manuel Álvarez Bravo, un photographe aux aguets (1902-2002) », en retraçant l'histoire des techniques qui ont jalonné l'invention de la photographie, sa diffusion et ses applications.
Jeu de Paume – tarif : 80€ ; réservation : 01 47 03 04 95
Musée des arts et métiers – tarif : 100 € ; réservation :
01 53 01 82 75/65 / musee-resa@cnam.fr

▌parcours thématiques
Composés d'une visite-conférence dans les salles d'exposition et d'une séance de projection commentée dans l'espace éducatif du Jeu de Paume, les parcours thématiques proposent de replacer les images présentées dans le contexte de l'histoire des arts visuels en envisageant un axe particulier (enregistrement du réel et construction plastique, photographie et histoire de l'art…). Les thématiques sont choisies et adaptées en fonction des demandes et des classes.
durée : 2h ; tarif : 120 € ; inscription et réservation : 01 47 03 04 95

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2012-2013 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

/ découvrir l'exposition

Présentation de l'exposition 6
Chronologie 9
/ repères : Le contexte historique et culturel mexicain 10
/ repères : L'exposition « Documentary and Anti-Graphic Photographs – Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans » à la galerie Julien Levy, 1935 14
bibliographie sélective 17

/ approfondir l'exposition

Enregistrement et composition 20
La modernité en photographie 20
Esthétique du montage 23

Vision et regard 26
Photographie et surréalisme 26
L'inquiétante étrangeté 29

pistes de travail 32

orientations bibliographiques et ressources en ligne 38

Ce dossier est publié à l'occasion l'exposition « Manuel Álvarez Bravo, un photographe aux aguets (1902-2002) », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 16 octobre 2012 au 20 janvier 2013.

Cette exposition a été organisée par le Jeu de Paume et la Fundación MAPFRE, Madrid.

FUNDACIÓNMAPFRE

En collaboration avec la Fundación Televisa, Mexico.

Fundación Televisa

Avec l'aide de l'Instituto Cultural de México, Paris.

Instituto Cultural de México

Dans le cadre du Mois de la Photo à Paris 2012.

En partenariat avec :

ANOUS PARIS de l'air LE MAGAZINE QUI DONNE À VOIR LCI STILETTO fip

en couverture : *Bicicleta al cielo* (*Bicyclette au ciel*), 1931
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

toutes les photos : © Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
© Jeu de Paume, Paris, 2012

Tríptico cemento-2 / La Tolteca (*Triptyque béton-2 / La Tolteca*), 1929
Collection Familia González Rendón

découvrir l'exposition

« Le récit canonique de l'histoire de la photographie en Occident a eu tendance à privilégier la notion d'un temps chronologique, lié au progrès évolutif du médium et au surgissement de certaines individualités. Aujourd'hui, les institutions culturelles, les centres d'art et les musées ne peuvent se soustraire plus longtemps à la nécessité de réviser cette histoire à partir d'autres centres et d'autres périphéries, en privilégiant des notions alternatives liées à la mémoire, à l'histoire et au passé.
Il ne fait aucun doute que Manuel Álvarez Bravo est l'un de ces mythes marquants de l'histoire de la photographie. Et c'est pour cette raison que l'étude de son œuvre a rarement évité l'écueil des conventions critiques qui entourent la photographie ; tout au plus y ajoutait-on une larme de folklorisme local.
L'heureuse longévité de *don Manuel*, qui s'étend sur pratiquement tout le XX^{e} siècle, coïncide également avec la période où la photographie et les images au sens large sont devenues des instruments de connaissance mais aussi de méconnaissance du monde. Presque toujours présenté sous un regard occidental complaisant, avide d'"exotismes" et de "surréalismes", le travail d'Álvarez Bravo mérite aujourd'hui de nouvelles analyses et de nouvelles approches, prenant en compte d'autres contextes fondateurs. Par exemple, interroger ses images les moins connues en adoptant d'autres points de vue, donner à voir des images qui n'ont jamais été exposées – ou rarement –, ou encore montrer ses films (en format 8 mm et super-8), dont la plus grande partie est encore inédite. »

Marta Gili, directrice du Jeu de Paume, in *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 7.

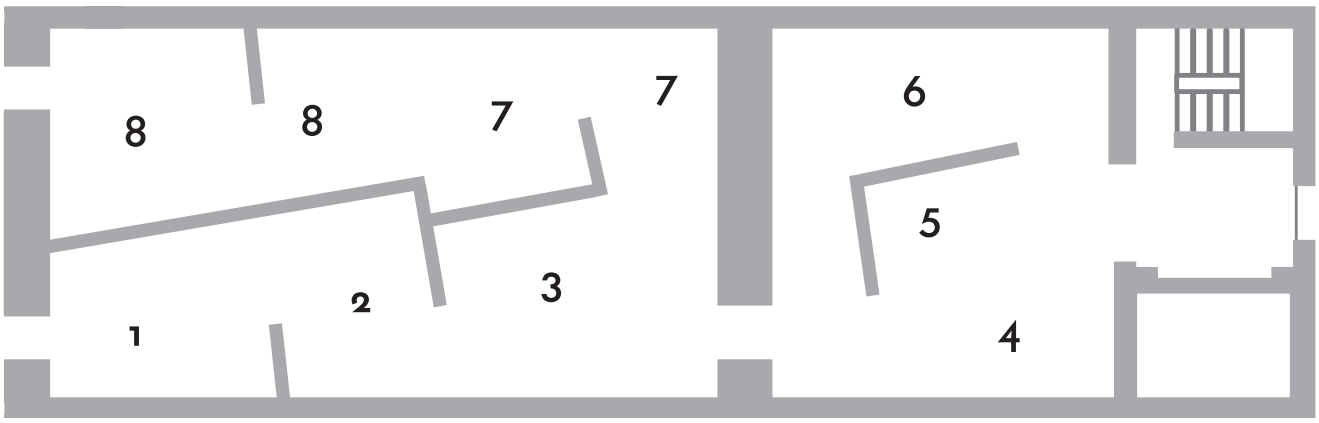
Présentation de l'exposition

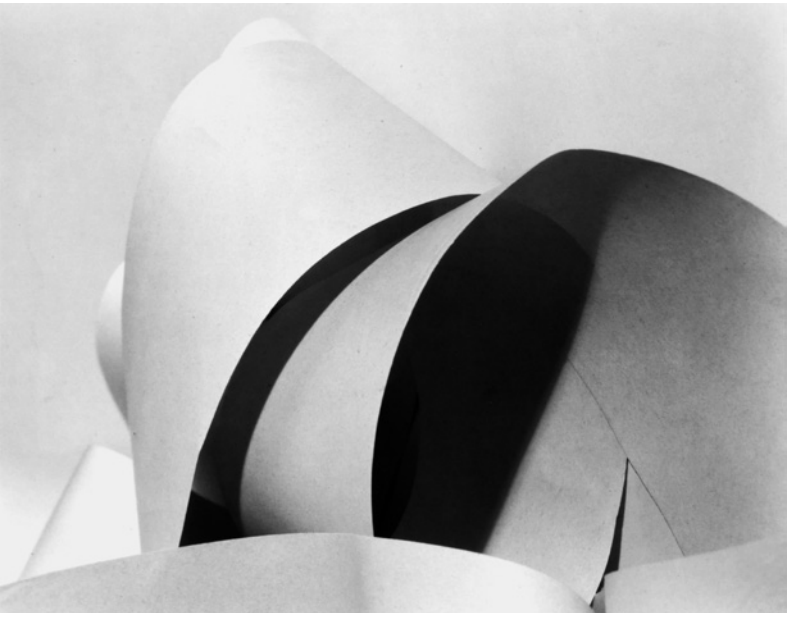
La photographie de Manuel Álvarez Bravo (Mexico, 1902-2002), qui se déploie sur huit décennies, est plus qu'une pièce fondamentale de la culture mexicaine du XXe siècle : d'une valeur esthétique singulière, elle constitue l'un des piliers de la photographie moderne. Dépassant l'association avec le folklore d'un pays exotique, avec la rhétorique politique du muralisme ou l'esthétique du surréalisme, l'œuvre fascinante et complexe d'Álvarez Bravo répond aux profondes transformations que connaît le Mexique sous l'impulsion de la Révolution de 1910 : abandon progressif de la vie rurale et des coutumes traditionnelles, émergence d'une culture postrévolutionnaire cosmopolite et adoption d'une culture moderne associée à l'effervescence de la grande ville. Enracinée dans la sensibilité populaire mexicaine mais tournée vers une vision moderne, son œuvre est un discours poétique à part entière, autonome et cohérent en soi, construit au fil du temps. Puisant des influences dans la peinture, le graphisme, la littérature et la musique mais surtout dans le cinéma – l'art de son temps –, le travail d'Álvarez Bravo est une recherche autour de la photographie en tant qu'art : à travers ses représentations visuelles, le photographe semble interroger les relations entre les images et les mots, entre les corps et les choses. Cette exposition présente l'œuvre d'Álvarez Bravo dans une perspective nouvelle. Les photographies noir et blanc si caractéristiques de son travail côtoient des images inédites et expérimentales provenant de ses archives : clichés en couleurs, Polaroid et films expérimentaux datant des années 1960. Cette sélection révèle des aspects méconnus de sa photographie, mais qui sont pourtant d'une grande pertinence et d'une urgente actualité : les motifs iconographiques récurrents dans son œuvre trahissent une structure et une intentionnalité à mille lieues des occasions fortuites du « réel merveilleux » mexicain. À la fois poétique et déconcertant, l'imaginaire de Manuel Álvarez Bravo est une contribution mexicaine au langage de la photographie moderne. Son œuvre témoigne de la construction multiple de l'art moderne, non pas comme une pratique centrale mais en partant d'une pluralité de positions, de poétiques et d'arrière-plans culturels.

1. Former
En 1916, à l'âge de quatorze ans, Manuel Álvarez Bravo est obligé de quitter l'école pour commencer à travailler comme fonctionnaire. Le soir, il suit des cours à l'Académie de San Carlos à Mexico, il lit, écoute de la musique et regarde des œuvres d'art. Il apprend la technique photographique dès l'adolescence mais ce n'est qu'en 1923, lorsqu'il rencontre le photographe pictorialiste Hugo Brehme, qu'il songe sérieusement à faire de la photographie : ses premières images s'inscrivent dans la tradition du pictorialisme folkloriste des cartes postales et des revues de l'époque. Après avoir remporté en 1925 un prix à un concours de photographie à Oaxaca, Álvarez Bravo détruit ses premières œuvres. Porté par la photographie « bizarre » d'Edward Weston et de Tina Modotti au Mexique, il se consacre à une autre recherche : la quête de la photographie « pure », qui se rapproche formellement de l'abstraction. Fortement influencée par l'esthétique de Picasso mais aussi par l'écrivain avant-gardiste espagnol Ramón Gómez de la Serna, la photographie synthétique et formelle pratiquée par Álvarez Bravo jusqu'en 1931 est plus radicale dans son abstraction que celle de Weston et Modotti, et plus proche du constructivisme.

2. Construire
C'est de cette époque que datent des photos telles que *Colchón* (*Matelas*, 1927) ou la série *Juegos de papel* (*Jeux de papier*, vers 1928), des images abstraites de pliages faits avec les rouleaux de papier qui symbolisent son travail de fonctionnaire. L'une de ses photographies les plus synthétiques et abstraites remporte le premier prix d'un concours important : *Tríptico cemento-2 / La Tolteca* (*Triptyque béton-2 / La Tolteca*, 1929), une image qui marque l'entrée de l'esthétique moderne dans la photographie mexicaine. Que ce soit de manière abstraite ou en tant que motif littéral de l'image, l'idée de construction sera désormais une constante dans la photographie d'Álvarez Bravo.

plan de l'exposition





Ondas de papel (*Vagues de papier*), vers 1928
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Obrero en huelga, asesinado (*Ouvrier en grève, assassiné*), 1934
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

3. Apparaître

Vers 1931, Álvarez Bravo découvre Atget et se met à photographier le centre-ville de Mexico pour participer à un concours de vitrines. Il ouvre cette même année une galerie chez lui et fonde, avec un groupe d'intellectuels, le Ciné-club mexicain. Il lit Sergueï Eisenstein et conçoit sa propre forme de dissonance visuelle. On voit apparaître, dans ses photographies comme dans ses scénarios de films les reflets, trompe-l'œil et illusions optiques de la grande ville : conjonctions d'images influencées par la théorie du montage cinématographique.

4. Voir

Qu'elle soit rendue étrange ou impossible, la vision se transforme en un élément subjectif et pulsionnel, instable, rempli de suggestions oniriques : *Parábola óptica* (*Parabole optique*, 1931), image qu'Álvarez Bravo présentera inversée à partir de 1945, en est un exemple magistral. L'œil, symbole de la vision, cesse d'être un organe naturel pour devenir un facteur culturel et moderne. Inévitablement liée à la pulsion de maîtrise de l'espace, la vision est multipliée ou inversée par des jeux de reflets, ou encore entravée par un élément extérieur ou par la position du sujet.
Álvarez Bravo cultive des liens forts avec le monde de l'art : ses premiers interlocuteurs sont des peintres tels Diego Rivera et Francisco Miguel, ou des poètes tels Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón ou André Breton. Chez les photographes, il commence une longue amitié avec Henri Cartier-Bresson, avec lequel il expose en 1935 au palais des Beaux-Arts de Mexico puis à la galerie Julien Levy de New York aux côtés de Walker Evans. Intitulée « Documentary and Anti-Graphic Photographs », l'exposition qui réunit les trois photographes est l'une des premières à élever la photographie documentaire au rang d'art moderne et à en faire une forme d'avant-garde transculturelle.

5. Gésir

En 1931, Álvarez Bravo achète la caméra utilisée pour le tournage de *¡Qué viva México!* d'Eisenstein. En 1934, il l'emporte à Tehuantepec, au Sud du Mexique, où il part tourner un film expérimental qu'il intitule *Disparos en el Istmo* (*Coups de feu dans l'isthme*). C'est au cours de ce tournage qu'il trouve le personnage gisant qui deviendra l'un des motifs emblématiques de son œuvre : *Obrero en huelga, asesinado* (*Ouvrier en grève, assassiné*, 1934). Thème qu'il reprendra en 1945 dans un autre film expérimental intitulé *¿Cuánta será la oscuridad?* (*Sombre sera la nuit ?*), sur un scénario de l'écrivain José Revueltas. Álvarez Bravo avait l'étoffe d'un grand photographe de cinéma, mais alors qu'il avait demandé son admission au Syndicat des travailleurs de la production cinématographique dès 1934, il n'obtient l'autorisation d'exercer comme photographe de plateau que neuf ans plus tard, en 1943. Il reste de son passage au cinéma des centaines de photographies de plateau prises entre 1943 et 1959, année où il quitte le cinéma commercial pour se consacrer à l'édition de livres d'art, ainsi que deux courts métrages documentaires, *El petróleo nacional* (*Le Pétrole national*, 1940) et *Recursos hidráulicos* (*Ressources hydrauliques*, 1952). Ces deux films témoignent de son talent pour proposer des cadrages avec un style très personnel, proche de sa première photographie constructiviste. C'est de cette époque que datent les scénarios et les notes sur le cinéma trouvés dans les carnets d'Álvarez Bravo, qui montrent que son intention esthétique cinématographique n'était pas très éloignée de sa photographie. Ses scénarios témoignent de l'influence de la conception du montage d'Eisenstein mais aussi de la dissonance des images choquantes de Buñuel : Álvarez Bravo laisse les images raconter d'elles-mêmes.
Les films qu'il tourne sont des œuvres expérimentales – tous deux ont disparu – et Álvarez Bravo ne parvient pas à s'introduire dans le cinéma commercial. En revanche, sa photographie connaît dans ces années-là

La hija de los danzantes (*La Fille des danseurs*), 1933
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Retrato desagradable (*Portrait désagréable*), 1945
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

une large diffusion internationale. C'est à cette époque qu'il rencontre Sergueï Eisenstein, Henri Cartier-Bresson, Paul Strand et André Breton.

6. S'exposer

Dans presque toutes les images, le photographe semble s'effacer, y compris dans les nus : l'appareil saisit des images de gestes privés et de rêveries intimes, où le corps s'expose mais sans se livrer entièrement. Ce sont des nus silencieux, peu communicatifs – des corps repliés sur eux-mêmes –, qui créent une tension esthétique propre à Álvarez Bravo. Cette fermeture va dans deux directions imbriquées : le choix de ce que cadre l'appareil et l'œuvre qui en résulte, fruit de la poétique d'une photographie qui ne finit pas de s'ouvrir ; la poésie l'emporte sur le documentaire.

7. Marcher

Álvarez Bravo n'est pas un photographe de scènes ni de groupes, mais de formes, d'objets, d'éléments isolés par un cadrage très directif qui les reconstruit selon l'agencement poétique de l'artiste. C'est un photographe de paysages tranquilles et d'individus solitaires, silencieux, presque toujours de dos, parfois endormis. C'est un photographe froid, lent, de solitudes et de quiétudes : un chasseur d'images, un artiste aux aguets.
L'appareil est un œil fixe et le monde, une toile de fond. Álvarez Bravo utilise souvent la méthode qui consiste à placer l'appareil sur son trépied à un endroit où il estime qu'une image intéressante peut survenir, et à attendre patiemment pour l'attraper. Cette méthode est une sorte de combinaison du travail de rue et du travail en studio, où la photo est composée et non spontanée. Une façon de travailler qui trahit un penchant cinématographique, dans l'intérêt pour le mouvement et dans le jeu avec une dimension temporelle implicite qui permet d'entrevoir ce qui va arriver à un certain moment, en un certain lieu, et à attendre pour l'enregistrer.

8. Rêver

Les rues, les champs et les gens sont intériorisés – dans le sens total du terme – dans les photos d'Álvarez Bravo : ils sont plus ici dedans que là-bas dehors. C'est peut-être ce qu'il y a de plus radicalement mexicain dans son œuvre. À l'instar du poète Pedro Calderón de la Barca, Manuel Álvarez Bravo pressent que la vie est un songe. Le monde visible est une rêverie de plus : une image fragile, délicate, périssable. La photographie devient poésie, qui seule peut saisir ce qui est changeant, intangible : le passage transitoire de l'être humain sur la terre.

Documents

Dans les vitrines de l'exposition, sont présentés des documents issus des archives personnelles du photographe, qui permettent de mieux comprendre certaines facettes de sa vie professionnelle : ses cartes d'accréditation au cinéma, des livres et des carnets de notes, des programmes de travail. Y figurent également des documents relatifs à sa correspondance avec Henri Cartier-Bresson, Alfred Stieglitz, Edward Steichen et d'autres personnalités. Les cahiers contenant des scénarios et des notes sur le cinéma présentent un intérêt particulier, dans la mesure où ils rendent compte d'une activité peu connue d'Álvarez Bravo.

Laura González Flores et Gerardo Mosquera,
commissaires de l'exposition

Chronologie

1902 Naissance le 4 février à Mexico dans un immeuble situé 20, rue du Guatemala, derrière la Cathédrale métropolitaine. Il y vivra jusqu'à son adolescence, et y réalisera sa célèbre photographie *El ensueño* (*Le Songe*).

1908-1914 Fait ses études primaires au pensionnat Patricio Sáenz de Tlalpan près de Mexico.

1915 Quitte l'école pour aider au soutien financier de sa famille. Il travaille la journée et étudie le soir.

1916 Entre à la Trésorerie générale de la Nation. Il fait la connaissance de Lola Martínez de Anda.

1917-1918 Arrête ses cours du soir de comptabilité et commence à étudier la littérature et la musique à l'Académie de San Carlos, où il étudie également la peinture avec Antonio Garduño.

1922 Travaille à la compagnie d'électricité Mexican Light & Power Company, à la société des chemins de fer Ferrocarriles Nacionales de México et au ministère des Finances. Il commence à s'intéresser à la photographie.

1923 Rencontre Hugo Brehme et achète son premier appareil photographique l'année suivante.

1925 Se marie avec Lola Martínez de Anda et s'installe avec elle à Oaxaca, où il est fonctionnaire au département des dépenses du ministère des Finances.

1926 Présente une photographie au concours de la Foire régionale agricole d'Oaxaca et remporte le premier prix.

1927 Revient avec Lola à Mexico. Ils ouvrent un studio de portraits chez eux, au 1004, rue Gómez Pedraza dans le quartier de Tacubaya. Naissance de leur fils Manuel. Il rencontre Tina Modotti. Il travaille à l'inspection du ministère des Finances jusqu'en 1931.

1928 Son œuvre est sélectionnée pour être exposée au premier Salon mexicain de la photographie. L'hebdomadaire *El Universal Ilustrado* publie ses photos : *Plumero* (*Plumeau*), *Gallitos* (*Coq*).

1929 Conserve son emploi à l'Inspection du ministère des Finances mais enseigne la photographie pendant un an à l'École centrale des arts plastiques. Tina Modotti lui présente Diego Rivera et Frances Toor, écrivaine et éditrice de la revue *Mexican Folkways*. Il expose des photographies dans une exposition collective au Berkeley Art Museum, en Californie, et obtient un diplôme d'honneur dans le Pavillon du Mexique à l'Exposition ibéro-américaine de Séville. La revue *Jueves de Excélsior* publie sa photo *Muñequito* (*Poupée*). Expose avec le sculpteur Guillermo Toussaint et onze photographes à la Galerie d'art moderne de Mexico (actuel palais des Beaux-Arts).

Ensayo para la cámara bien afocada (*Exercice de mise au point*),1943
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

1930 Après l'expulsion de Tina Modotti du Mexique, Álvarez Bravo est chargé de photographier les œuvres des grands peintres de l'époque : José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros et Diego Rivera, entre autres. Des reproductions des fresques de Cuernavaca de Rivera sont publiées dans *Mexican Folkways*. Il envoie un portfolio à Edward Weston. Ses deux photos d'échafaudages et deux de *Juegos de papel* (*Jeux de papier*) illustrent un article de Francisco Miguel publié dans le journal *El Universal*. Publication de l'article de Máximo Bretal.

1931 La revue *Contemporáneos* publie des photos d'Álvarez Bravo et une annonce de sa galerie. Il prend des photographies au musée d'Histoire naturelle – *El gran hueso* (*Le Grand Os*). Sa photo *Tríptico cemento-2 – La Tolteca* (*Triptyque béton-2 – La Tolteca*) remporte le premier prix de la section de photographie du concours organisé par le fabricant de ciment La Tolteca. Avec l'argent remporté grâce au prix, il achète la caméra utilisée par Tissé sur le tournage de *¡Qué viva México!* Il tourne avec cette caméra à Tehuantepec deux ans plus tard. Quitte son emploi de contrôleur des comptes au ministère des Finances.

1932 Réalise sa première exposition personnelle à la galerie Posada de Mexico.

1933 Rencontre sur le tournage de *Redes* (*Les Révoltés d'Alvarado*) le photographe Paul Strand, qui publiera des années plus tard un texte sur lui dans *Aperture*. Il travaille pendant l'été comme photographe de la revue *Imagen*, dont Francisco Miguel est l'éditeur. Il fait des photographies de publicité pour la revue.

Le contexte historique et culturel mexicain

La Révolution mexicaine de 1911, qui renverse la dictature, longue de trente-cinq ans, de Porfirio Díaz, produit un bilan contrasté. Si une réforme agraire et une nouvelle constitution voient le jour, des luttes intestines divisent les anciens révolutionnaires et la situation ne se stabilise que lentement. Sorti vainqueur à la fin des années 1920, le Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) instaure un monopole de pouvoir qui s'exercera sur la vie politique mexicaine durant soixante-dix ans. Cependant, la mise en place d'institutions plus équitables est l'occasion de repenser les bases culturelles du pays : le Mexique offre alors une place d'honneur à la production artistique et littéraire durant tout le XX[e] siècle et s'érige en exemple pour toute l'Amérique latine. La photographie y joue, aux côtés d'autres arts, un rôle clé, avec par exemple l'*Album Histórico Gráfico*[1] publié par Augustín V. Casasola en 1921 et réédité régulièrement jusqu'à la fin des années 1970. Cet ouvrage photographique de référence joue alors le rôle d'histoire illustrée et quasi officielle du Mexique. Un tel positionnement de la part de Casasola marque la posture délicate des artistes mexicains, à la fois vivement encouragés et fortement encadrés par une politique culturelle hégémonique. Ce mouvement de va-et-vient entre la reconnaissance de la créativité et l'attente de la redéfinition d'une certaine « mexicanité » a aussi marqué la réception de l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo, ainsi que le rappellent ci-dessous les commissaires de la présente exposition dont l'enjeu est d'en renouveler l'approche.

« Deux de ses plus grands critiques – André Breton et Diego Rivera – inaugurent la tendance à identifier sa photographie avec la "mexicanité". Breton affirme qu'Álvarez Bravo met à notre portée "tout le pathétique mexicain" et décrit sa photographie comme "une lumière, un signe, un silence" que le photographe fixe là "où bat le cœur du Mexique", tandis que Rivera qualifie sa "photopoésie" de mexicaine par sa "cause, forme et contenu". Dans sa photographie, soutient le muraliste, "l'angoisse est omniprésente et l'atmosphère est sursaturée d'ironie".
On remarquera dans les textes de Breton et de Rivera un trait commun aux écrits sur Álvarez Bravo : l'emphase sur la capacité qu'a son œuvre à s'ériger en une entéléchie de l'esprit profond et inévitablement fatal d'un Mexique insaisissable, inexprimable ou mythologique. Au lieu d'y voir une volonté de style – un choix "formel et émotif", pour reprendre les mots de Carlos Monsiváis –, on interprète la photographie d'Álvarez Bravo comme une "compulsion génétique". »
Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de Lumière », in *Manuel Álvarez Bravo,* Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 16.

« S'il est encore aujourd'hui difficile d'éviter l'écueil folklorisant et le mirage du pittoresque au Mexique, c'était bien pire dans les années 1930, à l'époque où la poétique d'Álvarez Bravo se définit. On assiste dans ces années-là à la consolidation du nouveau régime politique après la Révolution mexicaine et la proclamation de la Constitution de 1917, à la définition d'un nouveau concept politico-culturel de la nation, opposé à l'européanisme "civilisateur" prédominant pendant la longue dictature de Porfirio Díaz, et à la tentative de modernisation du pays se répercutant sur la vie urbaine. C'est l'époque où se construit une identité mexicaine fondée sur les notions de l'"indigénisme" et de la "race cosmique" prônées par le penseur et homme politique José Vasconcelos, qui fut ministre de l'Éducation et exerça une grande influence sur l'idéologie et la vie culturelle du pays. Ces idées proclamaient le métissage racial et culturel, en faisaient une "mission transcendantale" dont était investie l'Amérique latine pour l'avenir du monde : à travers sa synthèse des races, la région devait inaugurer une "ère universelle de l'humanité". Cette utopie était une sorte d'aryanisme nazifiant à l'envers. Elle clamait une mission en partant d'une supposée supériorité ethnique, qui n'était pas fondée sur la pureté mais sur le mélange racial : à la place de la "race aryenne" excluante, la "race cosmique" intégratrice. Dans le but de construire une mexicanité de synthèse, on mythifiait avec fierté l'extraordinaire passé préhispanique du pays, pour s'en servir de tremplin pour forger une identité distincte de l'héritage occidental hégémonique. Une telle perspective favorisait l'assimilation ethnique au sein d'une mexicanité intégratrice proclamée par un État national moderne. La politique du Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) a encouragé cette orientation pendant les sept décennies au cours desquelles il a exercé ce que Mario Vargas Llosa a qualifié de "dictature parfaite", puisque la force de sa machinerie électorale, mue à partir du pouvoir, lui permettait de toujours remporter les élections dans une dérive vers un régime de parti unique, qui procédait par ailleurs à une cooptation systématique des intellectuels. C'est ainsi que s'est érigée une culture nationaliste autocomplaisante, de fausse intégration, qui justifiait et maquillait les inégalités sociales derrière le mantra fallacieux du métissage, et qui a d'ailleurs été critiquée avec lucidité de l'intérieur par des auteurs comme l'anthropologue Roger Bartra. »
Gerardo Mosquera, « "J'accepte ce qui se voit" », in *Manuel Álvarez Bravo, op. cit.*, p. 34-35.

▌« [L]e travail photographique d'Álvarez Bravo doit être replacé dans le contexte de l'effervescence culturelle qui anime la capitale mexicaine à partir des années 1920. En effet, le contexte culturel est marqué par l'enthousiasme lié aux possibilités de changement introduites par la rupture révolutionnaire avec le régime de Porfirio Díaz, considéré de façon très critique. C'est au cours de ces années que l'élan révolutionnaire conduit le Mexique à renouveler profondément les formes de sa création artistique, pour mettre en place un mouvement culturel à la fois autonome et de grande envergure, dont les peintres muralistes fournissent sans doute le meilleur exemple. Sous l'impulsion de la politique volontariste de José Vasconcelos en matière de culture et éducation, la création artistique mexicaine se retrouve de fait encadrée et stimulée par les commandes de l'État et, par conséquent, intimement associée au processus officiel de réflexion sur l'identité nationale mexicaine. Cette dynamique artistique et culturelle explore deux directions que les artistes de l'époque cherchent à rendre compatibles, ce qui n'est pas évident *a priori* : d'une part, l'on assiste à une quête des racines de la culture et de l'identité mexicaines – les fresques des peintres muralistes sont saturées de références à l'histoire nationale – et, d'autre part, la plupart des artistes mexicains s'efforcent d'inscrire leur création dans la mouvance des avant-gardes internationales. Leur particularité réside précisément dans leur volonté de concilier ces deux approches de la création artistique et culturelle, pour mettre en place un art engagé à la fois dans l'exploration de la réalité nationale mais aussi dans les voies les plus modernes de la création, ce qui pousse les créateurs mexicains à se tourner largement vers l'Europe et les États-Unis pour y puiser une inspiration formelle et conceptuelle susceptible d'être ensuite réinvestie et mise au service d'une expression proprement mexicaine. Cette dimension avant-gardiste et cosmopolite des arts mexicains accompagne l'extraordinaire croissance de la ville de Mexico, qui se trouve de fait au centre de l'attention d'artistes étrangers de renom qui n'hésitent pas à faire le voyage jusqu'au Mexique, comme c'est le cas d'André Breton ou encore d'Henri Cartier-Bresson dans le domaine de la photographie. Car, si le Mexique renoue avec son histoire précolombienne et coloniale dans laquelle les artistes puisent des motifs de représentation où l'intérêt pour le passé pré-européen alimente un nationalisme culturel en plein essor, la ville de Mexico devient en même temps le centre de la création de cette nouvelle identité nationale. Sa modernisation et son développement en font un centre culturel de premier plan, reléguant de fait le reste du pays à une vaste périphérie. »
Julie Amiot et Jesús Alonso Carballes, « Manuel Álvarez Bravo », in *Dossier espagnol 2011-2013. Le Mexique au milieu du XX^e siècle. La Transition démocratique en Espagne*, Paris, Atlande, 2011, p. 102-103.

La concentration du pouvoir par le PRI au Mexique durant une importante partie du XX^e siècle contraste avec la liberté d'expression offerte à la production artistique dans le cadre restreint du domaine culturel. Tandis que les liens avec l'actualité internationale sont encouragés, on peut noter une grande hardiesse de ton dans les textes des artistes mexicains tels que le peintre muraliste David Alfaro Siqueiros qui, dans son ouvrage *L'Art et la Révolution. Réflexions à partir du muralisme mexicain*[2], adopte un discours ouvertement marxiste et aborde l'art depuis l'opposition dialectique entre « art social » et « art pur ». Dans le texte ci-dessous, Roberto Tejada, montre comment Manuel Álvarez Bravo, au sein d'un tel contexte, se soustrait à des procédés prédéterminés, se situant hors des champs discursifs habituels, et instaure ainsi une approche originale de l'entourage social.

▌« Comme dans le processus photographique, où les valeurs positives et négatives sont retournées pour être à nouveau inversées, Álvarez Bravo propose non pas une vue négative de la dimension historique (comme dans le cas du muralisme, qui cherchait sa légitimité dans l'artifice de l'ancien ou de l'archaïque), mais une appréciation positive de ce qui est sous-évalué, y compris dans les contradictions nouvelles de la période postrévolutionnaire.
Manuel Álvarez Bravo ne voit pas ces relations comme inversées, mais plutôt comme des inversions d'une inversion par le processus politique et formel de la représentation. Sa réussite est d'avoir investi l'espace public, les classes laborieuses et la différence sexuelle, tout en résistant à l'engagement idéologique de l'État postrévolutionnaire, qui va dans le sens d'une dépolitisation en remplaçant la politique par la morale et par la rhétorique du nationalisme. Chez lui, "l'inversion de l'inversion" se fait par la culture matérielle et par le spectacle de l'espace public, d'où l'importance de la représentation (comme élément constituant, affichage, apparence et mimésis), opposée au type de nationalisme qui, longtemps après la révolution, cherche encore à gommer les contradictions sociales. À travers l'objectif d'Álvarez Bravo, Mexico devient le lieu non pas de la morale ou de l'héroïsme mais des relations sociales et des chocs matériels. Son tempérament lyrique transforme de nombreuses images en icônes qui capturent les combinaisons inattendues de l'existence quotidienne dans le Mexique urbain et rural. »
Roberto Tejada, « Documents équivoques », in *Manuel Álvarez Bravo*, *op. cit.*, p. 44.

---

1. *Augustín V. Casasola*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », n° 52, 1992 ; introduction par Alfredo Cruz-Ramirez.
2. Paris, Éditions sociales, coll. « Ouvertures », 1973.

1934 Travaille pendant quelques mois comme photographe au musée d'Art populaire du palais des Beaux-Arts de Mexico. Il obtient un travail de professeur de dessin et travaux manuels dans des écoles primaires avec l'appui de Rufino Tamayo, directeur de la section d'Arts plastiques au ministère de l'Éducation publique. Il fait un voyage à Tehuantepec où il crée sa célèbre image *Obrero en huelga, asesinado* (*Ouvrier en grève, assassiné*). Il tourne son premier long métrage, *Disparos en el Istmo* (*Coups de feu dans l'isthme*). Il rencontre Henri Cartier-Bresson et se sépare de Lola.

1935 Travaille comme photographe au Bureau des publications du ministère de l'Éducation publique pour la « propagande de l'implantation de l'École Socialiste ». Exposition Henri Cartier-Bresson et Manuel Álvarez Bravo au palais des Beaux-Arts, qui sera reprise à la galerie Julien Levy de New York, avec la participation de Walker Evans, sous le titre « Documentary and Anti-Graphic Photographs ». Lance le projet « Painted Walls of Mexico from Prehistoric Times until Today » avec Emily Edwards et Pablo O'Higgins. Le projet sera publié – selon Manuel Álvarez Bravo, grâce à la ténacité d'Emily Edwards – en 1966.

1936 Son *Obrero en huelga, asesinado* est publié dans la revue *Frente a Frente* de la LEAR (Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires mexicains). Il séjourne pendant quelques mois aux États-Unis comme professeur résident à la Hull-House Art School de Chicago. En mars, il tient dans cette école une exposition personnelle, dont la commissaire est Emily Edwards, puis une autre en avril à la Almer Coe Optical Company. De retour à Mexico, il fonde avec d'autres artistes la galerie Hipocampo, passage de Iturbide, qui aura une brève existence (environ deux ans).

1937 Maître de groupe des écoles primaires du soir dans l'État de Sonora.

1938 Rencontre André Breton et Trotski chez Diego Rivera. Rivera l'invite à donner des cours de photographie à l'École centrale des arts plastiques. Il y enseigne pendant deux ans, jusqu'en 1940.

1939 André Breton fait une apologie de la photographie d'Álvarez Bravo dans son texte « Souvenir du Mexique » publié dans la revue *Minotaure*. En mars, ses photographies sont présentées dans l'exposition « Mexique » qui se tient à la galerie Renou et Colle à Paris. Il publie son texte « Adget [*sic*]. Documentos para artistas » dans la revue *Artes Plásticas*. Le numéro d'avril de la revue *Mexican Art and Life* publie ses photographies avec un texte de Luis Cardoza y Aragón. Il expose à la galerie d'art de l'Université de Mexico. De 1939 à 1942, il tient un studio de photographie commerciale, sis rue Ayuntamiento.

1940 Participe à l'Exposition internationale du surréalisme intitulée « Aparición de la Gran Esfinge Nocturna » (« Apparition du grand sphinx nocturne ») organisée par André Breton à la galerie d'art mexicain d'Inés Amor à Mexico. Son œuvre – deux ambrotypes de sa collection et sa photographie *Muchacha viendo pájaros* (*Fillette regardant des oiseaux*) – figure dans l'exposition « Twenty Centuries of Mexican Art » organisée par le MoMA de New York.

1942 Accepte un poste de publiciste au département éditorial et de publicité du ministère de l'Éducation publique en remplacement de Lola, qui avait refusé la nomination. Il écrit un texte pour une exposition-hommage à Tina Modotti, morte en janvier. Il épouse l'anthropologue américaine Doris Heyden qui avait été son élève. Le MoMA de New York fait l'acquisition de neuf photos. Il fait une exposition à la Photo League de New York. Son œuvre figure dans diverses publications internationales comme la revue *Dyn*, dirigée par Wolfgang Paalen.

1943 Affilié comme photographe de plateau à la Section des techniciens et manuels du Syndicat des travailleurs de la production cinématographique (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), qui l'avait sollicité en 1934. Travaille comme photographe de plateau sur plusieurs films jusqu'en 1959. Parallèlement, il enseigne jusqu'en 1959. Il est nommé cinéaste « D » au département de publicité et propagande du ministère de l'Éducation publique, mais il renonce au poste parce que son congé sans solde arrive à son terme et qu'il « doit s'occuper d'affaires privées ». Son travail est présenté dans deux expositions au MoMA de New York : « The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art » et « Twentieth Century Portraits ». Participe à l'exposition « Mexican Art Today » au Philadelphia Museum of Art. En décembre, ouverture d'une exposition personnelle à l'Art Institute de Chicago. Publication de ses photos d'archéologie dans l'ouvrage *Los tesoros del Museo Nacional de México: escultura azteca,* avec une introduction de Benjamin Péret.

1945 Exposition « La fotografía como arte » à la Société d'art moderne de Mexico. Diego Rivera, Xavier Villaurrutia, Gabriel Figueroa et Manuel Álvarez Bravo rédigent le catalogue. Xavier Villaurrutia écrit un texte apologétique dans la revue *El Hijo Pródigo*. Manuel Álvarez Bravo publie plusieurs photos dans la revue *Estampa* et son *Retrato desagradable* (*Portrait désagréable*) dans la revue *Hoy*. Dans une lettre adressée à Dorothy et Lester Bridaham, amis et collectionneurs de Manuel Álvarez Bravo, Doris leur écrit qu'il « se consacre totalement au cinéma : il tourne un film expérimental même pendant son temps libre ». Il fonde la société Coatlicue avec Jesús Cárdenas et José Revueltas et commence à tourner avec eux le court métrage *¿Cuánta será la oscuridad?* (*Sombre sera la nuit?*). Une campagne de soutien pour son admission dans la Section des opérateurs du Syndicat des travailleurs de la production cinématographique est organisée dans la presse.

1946 Participe à l'exposition « The Museum Collection of Photographs » au MoMA de New York. Il fonde avec José Revueltas et Oswaldo Díaz Ruanova « La mesa ovalada » (La table ovale), un groupe informel de débat

De las maneras de dormir (*Des manières de dormir*), vers 1940
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

cinématographique. Le Syndicat des travailleurs de la production cinématographique rejette sa candidature à la Section des opérateurs, malgré le soutien de Gabriel Figueroa et Alex Phillips. Il participe à l'exposition ethnographique « México indígena » au palais des Beaux-Arts de Mexico, montée par le muséographe Fernando Gamboa, aux côtés de Gertrude Duby Blom, Faustino Mayo et Luis Márquez, pour ne citer que quelques noms.

1947 Participe à une exposition collective en Israël. De 1947 à 1950, il enseigne la photographie à l'Instituto Cinematográfico Mexicano, à l'École des arts plastiques et au Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

1948 Son œuvre est présentée dans l'exposition « 50 Photographs by 50 Photographers » au MoMA de New York. L'exposition voyage jusqu'en 1953.

1949 José Clemente Orozco envoie une lettre à la fondation Guggenheim pour appuyer une demande de Manuel Álvarez Bravo, dans laquelle il fait un vibrant éloge du photographe. Álvarez Bravo se rend sur le site maya de Bonampak pour photographier les peintures murales pour l'Institut national des beaux-arts.

1951 Photographe de plateau sur le tournage du film *Subida al cielo* (*La Montée au ciel*) de Luis Buñuel.

1952 Minor White publie son œuvre dans la revue *Aperture*.

1954 Remporte la première place et une mention d'honneur dans un concours de photographie organisé par le Syndicat des travailleurs de la production cinématographique du Mexique. Grâce aux efforts de son ami et collectionneur Lester Bridaham, il fait une exposition au musée d'Art moderne de Moscou.

1955 Edward Steichen choisit deux photographies pour l'exposition itinérante « The Family of Man » qu'il organise pour le MoMa de New York.

1956 Participe à l'exposition collective « Diogenes with a Camera III » au MoMA, aux côtés de Paul Strand, August Sander et Walker Evans. Il expose, toujours à New York, au Village Camera Club, sur Bank Street.

1957 Photographe de plateau sur le tournage du film *Nazarín* de Luis Buñuel. Exposition « Manuel Álvarez Bravo: fotografías » au Salon de la plastique mexicaine. La Eastman House de Rochester fait l'acquisition de quarante-cinq photographies.

1958 Participe à une exposition collective au MoMa de New York et à l'exposition « Risas y lágrimas de México » à Mexico.

1959 Quitte l'industrie cinématographique. Il fonde, avec le peintre Leopoldo Méndez, le poète Carlos Pellicer et l'historien Rafael Carrillo, le Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, dédié à l'édition de livres d'art. Il prend des photographies pour plusieurs publications du Fondo, notamment : *La pintura mural de la Revolución mexicana* (1960), *Flor y canto del arte prehispánico de México* (1964), *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano* (1971). Il commence à faire des films avec des formats amateur (8 mm et super-8).

1960 Voyage en Europe pour photographier des œuvres d'art pour *Flor y canto del arte prehispánico de México*. Expose au Salon international du portrait photographique à la Bibliothèque nationale de France.

1962 Divorce de Doris Heyden et commence sa relation avec Colette Urbajtel.

1964 Luis Cardoza y Aragón publie *México: pintura de hoy* au Fondo de Cultura Económica, illustré de photographies des muralistes prises par Álvarez Bravo, entre autres photographes.

1966 Expose à la galerie d'Inés Amor : trente-cinq sont en couleurs sur les quatre-vingt-huit exposées. Il retrouve Paul Strand.

1968 Le palais des Beaux-Arts de Mexico organise une rétrospective pour commémorer les quatre décennies de photographie. Luis Cardoza y Aragón rédige le catalogue. Juan García Ponce écrit un texte sur Álvarez Bravo pour le programme de l'Olympiade culturelle des jeux Olympiques de Mexico.

1969 Enseigne pendant un an au Centre universitaire d'études cinématographiques de Mexico.

1971 Expositions personnelles au MoMA de New York et au Pasadena Art Museum, qui fait l'acquisition de quarante-cinq photographies.

/ repères

L'exposition « Documentary and Anti-Graphic Photographs – Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans » à la galerie Julien Levy, 1935

Depuis le milieu du XIXe siècle et tout au long du XXe siècle, différentes stratégies ont été développées dans le but d'atteindre la reconnaissance de la photographie en tant que discipline artistique. L'un des axes majeurs de cette histoire s'articule autour de la question de son exposition, déterminante dans l'affirmation de son statut de médium artistique. La figure de Julien Levy (1906-1981) et le rôle qu'il a joué sont emblématiques à cet égard. À la suite d'Alfred Stieglitz, fondateur du mouvement de la Photo-Secession et de la galerie 291 à New York, Julien Levy conçoit des expositions manifestes et, en 1931, ouvre une galerie, lieu de promotion et de diffusion où la photographie côtoie d'autres formes plastiques issues de l'avant-garde, du surréalisme au cinéma européen et soviétique. Proche d'une génération d'historiens de l'art formés à Harvard, il utilise ce récent réseau de chercheurs et de conservateurs pour initier une collaboration active avec les institutions muséales américaines, tactique nouvelle qui permettra entre autres l'entrée des œuvres surréalistes, de la photographie moderniste et du fonds Atget au sein de collections prestigieuses comme celles du Museum of Modern Art de New York.

« Des travaux récents ont mis en évidence le rôle complexe et crucial joué par Julien Levy dans le développement du modernisme[1]. Levy a très tôt collectionné des œuvres de Marcel Duchamp, l'ami qui l'obligera à se rendre en Europe la première fois. À Paris, déjà admirateur affiché (non sans une certaine ambiguïté) d'Alfred Stieglitz[2], Levy devient bientôt un inconditionnel enthousiaste de Paul Nadar et de l'idole des surréalistes, Eugène Atget. Levy explique sa reconnaissance – rare à l'époque – de la photographie en tant qu'un des beaux-arts (avant même l'influence qu'ont pu exercer ses rencontres et ses relations personnelles) par sa formation à l'université Harvard[3]. Dans ses mémoires, il écrira : "Je me suis intéressé sérieusement au cinéma en tant que forme artistique et j'ai associé à mes cours sur l'histoire de l'art certains travaux sur la physique de l'optique et sur la psychologie de la vision. Quand j'ai ouvert ma galerie d'art contemporain, l'un de mes objectifs principaux a été de promouvoir la photographie comme une forme d'art en soi"[4]. »
Roberto Tejada, « Documents équivoques », in *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 45.

Passionné par le cinéma expérimental, à travers lequel il se lie d'amitié avec Man Ray et Marcel Duchamp, Levy rencontre pendant son séjour en France plusieurs membres du groupe surréaliste, dont Max Ernst et André Breton, et le futur photographe Henri Cartier-Bresson. Avant même d'ouvrir sa propre galerie, il organise en 1930 avec la jeune photographe américaine Berenice Abbott la première exposition d'Atget aux États-Unis, associée à des images de cette dernière, et dont le catalogue sera acheté par Manuel Álvarez Bravo en 1931. Atget ainsi que Nadar deviennent, par l'intermédiaire des expositions et des publications de Levy, les références esthétiques de la nouvelle photographie moderne.

« Pour les spécialistes d'histoire de la photographie, Levy reste celui qui gère avec Berenice Abbott une partie du fonds Atget, acheté quelque temps après sa mort en 1927 par la photographe. Mais loin de se contenter de diffuser les images d'Atget aux États-Unis, le marchand joue un rôle fondamental dans les prémices de la reconnaissance de la photographie dans les années 1920 et 1930. Il expose régulièrement et souvent pour la première fois aux États-Unis les tenants de la photographie moderniste, comme Man Ray, Berenice Abbott, Walker Evans ou encore Luke Swank ainsi que quelques pionniers historiques parmi lesquels Eugène Atget, Nadar, David Octavius Hill ou Mathew Brady. »
Gaëlle Morel, « Un marchand sans marché. Julien Levy et la photographie », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 6-29 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org/index909.html).

« En tant que participant au double mouvement que constituent la création d'images modernistes et ses alliances avec des organismes publics ou commerciaux, Bravo peut aussi être rattaché à un grand promoteur culturel américain et apporter ainsi une lumière nouvelle sur les liens qui unissent le surréalisme et la photographie. Ces associations ont une résonance historique, notamment quand elles convergent dans les années 1930 et 1940 autour de la galerie new-yorkaise de Julien Levy, espace artistique dynamique et centre de création qui inaugure des formes singulières d'exposition des œuvres où se chevauchent et se valorisent des sphères de la production artistique jugées jusqu'ici incompatibles. Cet exemple typique du déplacement vers New York du pouvoir culturel parisien rend visibles les contours d'un terme souvent exclu de l'équation, celui de la modernité qui se développe en parallèle au Mexique. »
Roberto Tejada, « Documents équivoques », *op. cit.*, p. 44-45.

En 1932, Manuel Álvarez Bravo contacte Julien Levy, lui envoie quelques tirages et évoque le projet d'une exposition, qui reste sans suite. C'est l'année suivante que Julien Levy organise la première exposition d'Henri Cartier-Bresson, dont le titre, « Anti-Graphic Photography », est un manifeste en soi. Par cet intitulé, en effet, Levy s'engage plus avant dans l'affirmation

de la spécificité du médium, s'opposant à une pratique esthétisante passant par des « photographies brutes contre la popularité grandissante d'une photographie aseptisé », « une exposition de photographie immorale, […] de photographie équivoque, ambivalente, antiplastique, fortuite[5]. » En 1934, Henri Cartier-Bresson effectue un voyage au Mexique où il rencontre Manuel Álvarez Bravo. Les deux hommes se lient d'amitié, exposent ensemble au palais des Beaux-Arts de Mexico en mars 1935, puis dans la galerie de Levy du 23 avril au 7 mai de la même année. L'exposition « Documentary and Anti-Graphic Photographs » réunit ainsi pour la première fois les images d'Henri Cartier-Bresson, Walker Evans et Manuel Álvarez Bravo et ouvre une nouvelle voie dans l'histoire de la photographie.

▌« Pour son exposition de 1935, Julien Levy choisit de reprendre le concept de "photographie antigraphique" mis en avant lors de la première exposition Cartier-Bresson, organisée en 1933. Il y ajouta "documentaire", sans doute sous l'influence du nouveau travail de Walker Evans, et aussi d'une meilleure compréhension de celui d'Eugène Atget. Le terme "anti-graphique" marquait une distance entre le travail des trois photographes et la notion d'art graphique généralement accolée à la photographie. Le titre original cherche aussi à montrer que les photographies choisies ne correspondent pas aux conceptions de style ou de genre traditionnels, notamment celles de la "photographie d'art", et qu'elles n'entrent pas dans la catégorie de la photographie d'illustration.
Julien Levy soulignait peut-être aussi une différence avec l'orientation formelle de la photographie inspirée du Bauhaus allemand. Il ne plaçait pas non plus ces photographies dans le domaine direct du surréalisme, mais de manière subtile dans l'ombre de celui-ci. Nombre d'entre elles étaient influencées par la peinture cubiste et l'interprétation "surréaliste" du réel, mais elles échappaient déjà clairement à ces catégories. Ni narratives ou illustratives ni destinées à la presse, elles étaient des objets issus de l'immédiateté de la vision – le talent du regard – et prenaient du sens par l'aspect réfléchi de la pensée, en l'occurrence sociale autant que culturelle. »
Daniel Girardin, « La vie est l'art », in *Documentary and Anti-Graphic Photographs – Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Lausanne, musée de l'Élysée / Göttingen, Steidl, 2004, p. 41.

L'importance des lieux d'exposition et des stratégies de diffusion de l'œuvre se retrouve bien évidemment dans le parcours d'Álvarez Bravo, ainsi que le souligne Laura González Flores ci-après.

▌« Manuel et Lola ouvrent en 1931 une galerie dans leur maison du quartier de Tacubaya (par un curieux hasard, près de l'endroit où avaient vécu Weston et Modotti). La galerie d'art Manuel Álvarez Bravo s'inaugure par une "Exposition permanente de peinture moderne mexicaine", qui présente des peintres tels que Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida et Francisco Miguel : tous artisans du soutien au photographe et de critiques diverses sur son œuvre. La galerie, dont l'annonce paraît dans le même numéro de la revue *Contemporáneos* où sont publiées trois de ses images (*Rideau, Étude d'arbre* et *Hojas* (*Feuilles*)), fait également office de studio de portraits photographiques et de point de vente de reproductions photos de la peinture moderne mexicaine : tout un cercle stratégique pour faire la promotion de sa photographie dans les milieux de l'art et pour se faire un nom qui lui permette de quitter son emploi de contrôleur des comptes. »
Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo*, *op. cit.*, p. 22.

---

1. On doit à Ingrid Schaffner et Lisa Jacob un ouvrage de référence sur le sujet, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1998.

2. Tout en ayant défendu le travail de Stieglitz, Levy écrit dans ses mémoires : « N'ayant pas l'humilité de croire vraiment en quiconque, y compris en moi-même, je n'ai jamais été un adepte de Stieglitz ; certainement, je n'étais pas convaincu par son aura de marchand d'art, que, de toute façon, je ne comprenais pas complètement. » Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York, Putnam, 1977, p. 52.

3. Avec ses confrères d'Harvard, il finit par former une génération influente de gestionnaires culturels des institutions d'avant-garde ; citons notamment Alfred Barr, Jr., au Museum of Modern Art, et Arthur Everett Austin, Jr., au Wadsworth Atheneum.

4. Julien Levy, *op. cit.*, p. 7.

5. Lettre de Peter Llyod – pseudonyme de Julien Levy – à Julien Levy, 3 juin 1932, cité par Agnès Sire, in *Documentary and Anti-Graphic Photographs – Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Lausanne, musée de l'Élysée / Göttingen, Steidl, 2004, p. 14.

1972 Exposition « Manuel Álvarez Bravo: 400 fotografías » au palais des Beaux-Arts de Mexico, avec un texte de Jorge Hernández Campos.

1973 Offre sa collection personnelle de photographie historique et d'appareils photographiques à l'Institut national des beaux-arts (INBA). L'État mexicain fait l'acquisition de quatre cents photographies de Manuel Álvarez Bravo pour le fonds du musée d'Art moderne de Mexico. Exposition à Juchitán (Oaxaca) des pièces acquises par l'artiste Francisco Toledo pour la Maison de la culture de Juchitán.

1974 Reçoit le prix Elías Sourasky (Mexique). Il expose à l'Art Institute de Chicago les photographies données à l'INBA. En plus d'une exposition individuelle à la galerie Casa del Lago, à Mexico, expositions « Cien fotografías y paisajes inventados » à la galerie José Clemente Orozco de Mexico et « Retratos de los treintas y cuarentas » à la galerie Arvil de Mexico. Lee Friedlander édite le portfolio *Fifteen Photographs by Manuel Álvarez Bravo* pour Double Elephant Press, incluant un texte d'André Breton de 1939.

1975 Reçoit le Prix national des arts du Mexique et une bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Il expose au Festival international Cervantino de Guanajuato, Mexique, à la galerie Witkin de New York, et au musée d'Art moderne de Caracas, au Venezuela.

1976 Le musée d'Art moderne de Mexico inaugure une salle consacrée à l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo. Ses photographies figurent dans l'exposition « Photographs from the Julien Levy Collection starting with Atget » à l'Art Institute de Chicago. Le *Creative Camera International Year Book 1976*, à Londres, publie vingt photographies. Álvarez Bravo prend la tête d'un groupe de dix photographes qui sont admis au Salon de la plastique mexicaine. Il expose à la Photogalerie de Paris, à la Photographers' Gallery de Londres, au musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône et à la galerie Il Diafragma à Milan.

1977 Réalise une exposition itinérante à travers la Belgique et une autre à la galerie Juan Martín de Mexico.

1978 Exposition à la Corcoran Gallery of Art de Washington, au San Francisco Art Institute à San Francisco (Californie), au musée d'Art moderne de Mexico, à la Nova Gallery de Vancouver et à la galerie Kiuz à Boston.

1979 Invité d'honneur des X[e] Rencontres internationales de la photographie d'Arles. Il expose au Center for Inter-American Relations de New York.

1980 Quitte le Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, et, à la demande du producteur de cinéma et collectionneur Jacques Gelman, ainsi que d'Emilio Azcárraga Milmo, président de la chaîne privée mexicaine Televisa, commence à constituer une collection de photographies pour la fondation culturelle de la chaîne. Il est nommé membre honoraire de l'Académie des arts du Mexique. Il fête ses cinq décennies de photographie à la galerie de l'Auditorium national de Mexico, en tant qu'invité d'honneur du Salon national des arts plastiques, section Biennale de la photographie. Exposition à la galerie Agathe Gaillard à Paris.

1981 Participe aux XII[e] Rencontres internationales de la photographie d'Arles. Il présente aux côtés de Herbert Molderings la soirée « Photographie et révolution : Tina Modotti ». Il est nommé officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français. Il expose à la galerie Witkin de New York et à la foire d'art de Bâle Art/Basel.

1982 Publication du livre *Instante y revelación* avec des photographies de Manuel Álvarez Bravo et des poèmes d'Octavio Paz.

1983 Exposition au musée d'Israël à Jérusalem. Nissan N. Perez écrit le texte du catalogue *Dreams-Visions-Metaphors. The Photographs of Manuel Álvarez Bravo.* Nommé directeur du nouveau Musée de la photographie de la Fondation culturelle Televisa, il organise l'exposition « Fotografía del siglo XIX », présentée au musée Rufino Tamayo de Mexico. Professeur honoraire de la chaire José Clemente Orozco de l'Université nationale autonome de Mexico. Exposition itinérante qui parcourt Israël, la Grande-Bretagne et les Pays-Bas.

198 Reçoit le prix Hasselblad de photographie. Organise l'exposition « Fotografía del retrato » pour le musée Rufino Tamayo. Il participe au premier Colloque national de la photographie à Pachuca, dans l'État de Hidalgo. Invité d'honneur du III[e] Colloque latino-américain de la photographie à La Havane, où une exposition lui est consacrée.

1985 Il se rend en Espagne pour assister à l'exposition que lui consacre la Bibliothèque nationale de Madrid. Exposition à São Paulo, au Brésil.

1986 Le Rochester Institute of Technology lui décerne la médaille Adolph Brehm « Frederick W. Brehm Memorial Medal ». Dans le quartier de San Ángel, inauguration du musée de la Photographie de Mexico de la Fundación Televisa avec l'exposition « Arquitectura y paisaje: siglos XIX y XX », organisée par Manuel Álvarez Bravo. Exposition avec Henri Cartier-Bresson au palais des Beaux-Arts de Mexico. Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris organise l'exposition « Manuel Álvarez Bravo : 303 photographies, 1920-1986 ».

1987 Reçoit le prix « Maître de la photographie » des Infinity Awards de l'International Center of Photography de New York.

1990 Arthur Ollman organise l'exposition itinérante « Revelaciones: The Art of Manuel Álvarez Bravo », qui débute au Museum of Photographic Arts de San Diego (Californie).

1991 Reçoit le prix international de photographie Hugo Erfurth décerné par la Ville de Leverkusen, en Allemagne ainsi que le prix Agfa-Gevaert, dans la même ville.

1992 Se voit décerner le Tlacuilo d'argent au Salon de la plastique mexicaine.

1993 Nommé « Creador Emérito » par le Conseil national pour la culture et les arts du Mexique.

1994-1995 L'exposition « Evidencias de lo invisible, cien fotografías » est présentée au musée des Beaux-Arts de New Delhi, au Palais impérial de Pékin et au Centre culturel de Belém à Lisbonne.

1995 Reçoit la médaille d'or de la photographie du National Arts Club de New York, la médaille de l'Excellence Leica et la grand-croix de l'Ordre du Mérite du Portugal. Un hommage public lui est rendu au Centro de la Imagen de Mexico. Réalisation au Centre culturel d'art contemporain de Mexico de la Fondation culturelle Televisa de l'exposition et du catalogue *Luz y tiempo* en trois volumes présentant la collection qu'il avait réunie pour le musée de la Photographie depuis 1981.

1996 Inauguration du Centre photographique Manuel Álvarez Bravo à Oaxaca. Exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Il est récompensé pour l'ensemble de sa carrière par la College Art Association de New York et par le Museum of Photographic Arts de San Diego. Un hommage lui est rendu au V[e] Colloque latino-américain de la photographie.

1997 Exposition au musée de la Photographie de Kiyosato au Japon. Rétrospective au MoMA de New York. Exposition « Variaciones » au Centro de la Imagen de Mexico. Présentation de l'exposition « El ojo de Manuel Álvarez Bravo » au Centre culturel d'art contemporain de Mexico.

1998 Dans le cadre du XXVI[e] Festival international Cervantino de Guanajuato (Mexique), présentation à Mexico de l'exposition « Espíritus arbóreos. Manuel Álvarez Bravo y Octavio Paz », tirée de « Variaciones ».

2000 Réouverture de la salle Manuel Álvarez Bravo au musée d'Art moderne de Mexico.

2001 Rétrospective au J. Paul Getty Museum de Los Angeles (Californie). L'exposition « El ojo de Manuel Álvarez Bravo / Le regard de Manuel Álvarez Bravo » voyage à Paris (Maison de l'Amérique latine).

2002 Hommage national à Manuel Álvarez Bravo. Publication du livre *Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días.* Il meurt à Mexico le 19 octobre à l'âge de cent ans.

Chronologie extraite de *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 272-276.

Castillo en el Barrio del Niño (*Feux d'artifice dans le quartier de l'Enfant Jésus*), vers 1990
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

bibliographie sélective

- Colette Álvarez Bravo, John Banville, Carlos Fuentes, Jean-Claude Lemagny, *Manuel Álvarez Bravo photopoésie,* Paris, Actes Sud, 2008.
- Leonard Folgarait, *Seeing mexico photographed "Work of Casasolla, Modotti,* Álvarez *Bravo"*, Yale, Yale University Press, 2008.
- Mercedes Iturbe, Roberto Tejada, *Mexico New York, Álvarez Bravo | Cartier-Bresson | Walker Evans,* Mexico, El Museo del Palacio de Bellas Artes, 2002.
- Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, New York, The Museum of Modern Art, 1997.
- Valérie Mréjen, *La Bonne Réputation, à partir d'une œuvre de Manuel Alvarez Bravo*, Paris, Confluences, 2012.
- *Documentary and Anti-Graphic Photographs – Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans,* Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson / Lausanne, musée de l'Élysée / Göttingen, Steidl, 2004.
- *In focus: Manuel Álvarez Bravo. Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, Getty Museum, 2001.
- *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, Actes Sud, coll. « Photo Poche », n° 137, 2012.
- *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012.
- *Manuel Álvarez Bravo : 303 photographies, 1920-1986,* Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986.

Los novios de la falsa luna (*Les Amoureux de la fausse lune*), 1967
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

approfondir l'exposition

L'originalité du travail photographique de Manuel Álvarez Bravo tient autant à la place singulière qu'il occupe au sein de la photographie moderne qu'à sa manière de décaler le regard que l'on porte habituellement sur cette période. Cette partie rassemble des propositions d'analyse et de développement autour de deux axes thématiques : « Enregistrement et composition » et « Vision et regard ».
Álvarez Bravo contribue à promouvoir l'idée que la photographie est un médium artistique à part entière, idée qui est loin d'être unanime à son époque. Ce trait de sa pratique le rapproche indubitablement des préoccupations d'un grand nombre de photographes qui lui sont contemporains. Des éléments stylistiques clairement reconnaissables ainsi que son cercle de connaissances le rattachent à la fois au mouvement photographique moderniste américain et au mouvement surréaliste français. Mais un examen plus attentif de son œuvre révèle des écarts riches de sens par rapport à ces tendances majeures. La proximité d'Álvarez Bravo avec le cubisme mais aussi avec le cinéma soviétique ajoute à son travail une dimension supplémentaire et l'inscrit dans les problématiques de son époque : quel rapport s'établit-il entre ce nouvel art qu'est la photographique et son contexte historique ? En quoi la photographie relève-t-elle non pas seulement de l'enregistrement mécanique mais d'un art de l'interprétation, tant de la part de l'artiste que de celle du spectateur ? Enfin, la manière dont Álvarez Bravo traite la thématique du corps lui confère une place à part. S'il s'adonne de manière classique à la mise en scène, il sait également insuffler de l'étrangeté dans les contextes les plus prosaïques, comme les scènes de rues.

Enregistrement et composition

Gerardo Mosquera présente ainsi le photographe : « Álvarez Bravo était un chasseur d'images, un artiste à l'affût. Il utilisait souvent la méthode qui consistait à placer l'appareil sur son trépied à un endroit où il estimait qu'une image intéressante pouvait survenir, et à attendre patiemment pour l'attraper. Cette méthode, qui permettait l'exercice paradoxal de faire de la photographie de rue avec trépied, était une sorte de combinaison du travail de rue et du travail en studio, où la photo est composée et non spontanée. Il me semble y voir aussi un penchant cinématographique, dans son intérêt pour le mouvement et dans le jeu avec une dimension temporelle implicite qui permet d'entrevoir ce qui va arriver à un certain moment, en un certain lieu, et à attendre pour l'enregistrer[1]. »

La modernité en photographie

« Le photographe mexicain, à l'instar d'Henri Cartier-Bresson, Strand, Edward Weston – qu'il a côtoyés –, Walker Evans, Dorothea Lange, Albert Renger-Patzsch et August Sander, a contribué de manière décisive à affirmer "la photographie pour la photographie", à en faire un art avec sa propre esthétique et son propre programme, qui n'avait pas besoin de recourir aux emprunts pour légitimer son statut artistique. Il fut l'un des fondateurs de la photographie moderne, une place qu'on ne lui reconnaît même pas au Mexique, où il fut mis au ban des listes exclusives (par eurocentrisme autant que par ignorance) des histoires hégémoniques de la photographie mondiale. Son exercice de modernité tient aussi à sa recherche de synthèse, à son formalisme "constructif" et à sa tendance à l'abstraction, remarquée au début de sa carrière et ignorée ensuite par les approches critiques qui ont privilégié le mexicanisme (sur lequel même Diego Rivera insistait) et le surréalisme perçus dans son œuvre. Son sens cinématographique du mouvement et sa condition de sujet urbain qui vivait la modernisation de la ville de Mexico dans les années 1920 et 1930 ne sont pas moins importants. La présente exposition cherche à mettre en lumière ces aspects, à travers la nouvelle vision qu'elle propose de l'artiste[2]. »
Parler de photographie moderne semble être un pléonasme puisque l'invention de cet outil et le développement de ce médium coïncident précisément avec la période historique moderne, marquée par la révolution industrielle, mais aussi avec la naissance de l'art moderne. Néanmoins, il est possible de distinguer différentes étapes dans la modernité photographique, comme le souligne Nathalie Boulouch : « Si le XIXe siècle, animé par une idéologie de progrès, a favorisé l'expérimentation dans le cadre du laboratoire en vue de parfaire les capacités d'un nouvel outil, le XXe siècle l'emploiera davantage pour affirmer le médium dans ses capacités à inventer son propre langage, transgresser les frontières et les codes esthétiques jusqu'à déroger à sa fonction descriptive initiale[3]. » Afin de cerner ce que recouvre la notion de « photographie moderne », il est nécessaire d'opérer un retour sur les usages et sur l'esthétique de la photographie avant les années 1920. Depuis sa diffusion publique dans les années 1850, la photographie fait l'objet de débats quant à sa légitimité artistique. Les textes de Charles Baudelaire sont exemplaires à cet égard[4]. Baudelaire était hostile à l'idée que la photographie, en tant qu'enregistrement mécanique, puisse être un modèle pour les arts figuratifs en raison de l'absence d'imagination et donc de créativité induites par l'outil. Mais il pouvait aussi se montrer enthousiaste pour la pratique d'un Nadar, qui plaçait la photographie dans la continuité de l'art du portrait psychologique, jusque-là resté le privilège de la peinture. La photographie était alors jugée esthétiquement à l'aune de cette dernière.
Le premier mouvement international à revendiquer de manière suivie et argumentée l'idée de la photographie comme discipline artistique est le pictorialisme. Les inventions majeures de ce mouvement se situent essentiellement entre les années 1890 et 1910, en Europe et aux États-Unis, mais aussi au Mexique. Afin de défendre le statut artistique de leur pratique, les pictorialistes, liés à de nombreux clubs et associations photographiques alors en activité, recherchent des filiations esthétiques avec la peinture à travers l'exploration d'une large gamme de moyens : emprunts de thèmes classiques ou symbolistes, analogies avec le romantisme ou avec l'impressionnisme par un travail poussé d'effets de textures, expérimentations et intégration de la couleur. L'utilisation du flou comme de la surexposition et de la sous-exposition demeure déterminante dans la revendication d'une conception non strictement descriptive du médium, relégué jusque-là par le plus grand nombre comme par les institutions à des fonctions utilitaires. Nombre de pionniers de la photographie moderne effectuent leur apprentissage à l'époque où le pictorialisme joue encore un rôle plastique et théorique majeur à l'égard du devenir artistique de ce médium. Manuel Álvarez Bravo commence sa carrière photographique en adoptant ce style, ce qui lui vaut ses premières reconnaissances officielles. C'est en 1925 qu'il détruit l'ensemble de sa production pour se consacrer à une pratique moderniste.
Dans l'histoire de la photographie, la rupture moderniste se met en place à la fois comme un relais des aspirations du pictorialisme mais aussi dans le rejet de ce mouvement. Face à l'échec de cette première tentative pour constituer un champ esthétique proprement photographique, certains photographes décident de mettre en avant les spécificités de leur médium, au lieu de transposer l'iconographie et les procédés picturaux. Les spécificités mécaniques d'enregistrement de la photographie, qui l'avaient assignée à des usages descriptifs, vont alors s'inscrire aux fondements d'expérimentations menées par plusieurs artistes dans les années 1910-1920, ce que rappelle Quentin Bajac : « "La photographie a tous les droits – et tous les mérites – nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps", affirme, en 1934, l'artiste soviétique Rodchenko. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, sur les ruines du monde ancien, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, doivent permettre de mettre en place un langage nouveau. Rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une "éducation de l'œil par l'optique mécanique", insistant sur le fait qu'"un nouveau type de connaissance

optique est à notre portée". Dans l'entre-deux-guerres, la photographie est présente au sein de la plupart des mouvements d'avant-garde. La plus grande exposition de photographies modernistes organisée à cette période (*Film und Photo* [*Fifo*], Stuttgart, 1929) est représentative, dans sa diversité, de la multitude des sensibilités alors réunies sous la bannière de la Nouvelle Vision. On y trouve des constructivistes russes (Aleksandr Rodchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky), des Américains proches de la "straight photography" (Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz), des photographes, allemands pour la plupart, très attachés à une pratique expérimentale (Umbo, Florence Henri et le groupe du Bauhaus, Kurt Schwitters), d'autres liés à la Nouvelle Objectivité (Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans), quelques compagnons de route du surréalisme (Man Ray, Maurice Tabard, Brassaï, Eli Lotar), voire des photographes professionnels mondains (Edward Steichen et Cecil Beaton). Si ces artistes utilisent la photographie dans des perspectives différentes et parfois contradictoires, leur intérêt commun témoigne d'une même croyance dans ses potentialités nouvelles[5]. »

La mise au point nette ou la macrophotographie, par exemple, permettent à la fois la reproduction du réel le plus prosaïque et la restitution de l'étonnant foisonnement de détails qu'il recèle. *Estudio de árbol* (*Étude d'arbre,* 1930) d'Álvarez Bravo s'inscrit dans ce type de procédure, où l'image d'une cicatrice de taille sur une écorce d'arbre, isolée de son contexte, donne à voir autrement ses formes et ouvre un univers de plis et de textures qui en font un véritable paysage. Des possibilités jusque-là inexplorées sont mises au jour, notamment autour du cadrage et du point de vue. À l'encontre de la tradition de la perspective ou des compositions picturales centrées sur le sujet, la photographie moderne joue à explorer l'infinie variété de choix de cadrage, dans un monde que le photographe n'invente pas, mais qu'il trouve à l'état de désordre continu et infini. Cette réflexion, parallèle au développement de l'industrie cinématographique, intègre la préoccupation de la représentation du mouvement, non seulement du sujet représenté mais aussi du regard, et ce en privilégiant des points de vue inédits : plongée et contre-plongée sont des termes qui naissent au même moment dans ces deux champs. *[Lola]* (vers 1930) d'Álvarez Bravo reprend à son compte une imagerie élevée au rang d'icône de la modernité par les avant-gardes européennes : le portrait en contre-plongée (comme par exemple *La Pionnière* d'Aleksandr Rodchenko, qui date de 1930). La mobilité du point de vue s'exprime aussi par des choix d'approche où la reconnaissance de l'objet n'est plus prioritaire. Dans *Andamios I* (*Échafaudages I,* 1929) d'Álvarez Bravo, les poutres de bois sont photographiées de sorte à brouiller l'orientation du regard, alors même que leurs formes sont parfaitement lisibles. Ici, l'image va jusqu'à frôler l'abstraction visuelle, son titre seul se rapportant à l'enregistrement du réel. En outre, la photographie moderniste porte son attention sur le caractère plat des tirages photographiques. Les artistes s'intéressent au paradoxe du mécanisme photographique, qui transcrit les volumes de manière illusionniste tout en conservant un support bidimensionnel. Comme le souligne Éric de Chassey : « Pourtant, la photographie a changé les règles de l'approche de la réalité : le photographe n'est pas, comme le peintre, conduit à chercher la représentation de la troisième dimension ; son appareil est construit pour donner toujours cette illusion. Ce qu'il peut chercher, en revanche, c'est à accentuer volontairement la bidimensionnalité, à supprimer l'illusion de profondeur par la précision de sa prise de vue. Il va alors contre la nature supposée de son médium, ou plutôt il choisit entre deux natures : celle du support et celle de l'instrument"[6]. » L'œuvre *Tríptico cemento-2 / La Tolteca* (*Triptyque béton-2 / La Tolteca*, 1929), d'Álvarez Bravo montre de manière géométrique les trois plans d'une scène énigmatique où un mur imposant coupe un monticule de gravas, sur un fond qui s'apparente à un espace plongé dans l'obscurité. La conjugaison de l'aplat du mur, de la texture granulée du monticule et de l'espace noir du vide donne l'impression d'une juxtaposition de surfaces dont le contact se ferait sur des lignes, et non dans un espace tridimensionnel. La photographie semble plutôt dessinée que « prise ». Pour un certain nombre de photographes, cette problématique de représentation et cette esthétique sont renforcées par le fait qu'une nouvelle vie publique s'ouvre à la photographie à cette époque avec l'invention de la similigravure puis de la rotogravure qui permet enfin de l'intégrer à la presse de grand tirage, et donc à l'environnement graphique des journaux et des magazines[7].

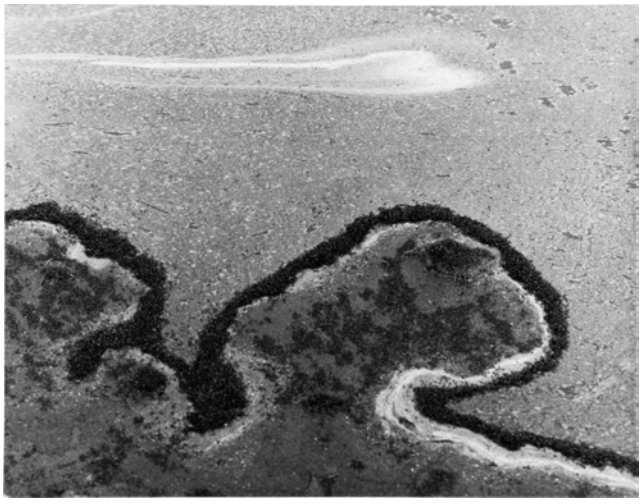
La mise en avant de la spécificité du médium est également une constante des discours théoriques de cette période et elle joue un rôle moteur dans la reconnaissance artistique de la photographie. On retrouve cette revendication chez Álvarez Bravo : « Si la musique, la peinture, la poésie et la sculpture ont chacune leurs yeux, leurs oreilles et leur toucher, qui définissent partiellement leurs propres sensations, la photographie doit rendre compte d'un monde semblable, mais avec des résonances et des fulgurances qui lui sont propres, avec ses propres yeux, son toucher et ses oreilles[8]. » Pourtant, rappelle Olivier Lugon, au côté créatif et incitatif de ces discours, s'ajoute une question essentielle : quelle est la spécificité du médium photographique ? « Pour s'en tenir aux années vingt et trente, la quête du noyau fondamental de la photographie va prendre les directions les plus diverses et les plus contradictoires, dont aucune n'est illégitime : le traitement de l'élément lumineux chez Moholy-Nagy, la mobilité visuelle chez Rodchenko, la précision dans le groupe f/64 d'Edward Weston et Ansel Adams, le respect de l'objet chez Renger-Patzsch. Les fameuses spécificités du médium ne constituent donc en rien, comme le croyaient les modernes – tous, mais différemment –, une essence unique, irréductible et universelle, apanage de tel ou tel courant ; elles ne sont jamais qu'une construction toujours changeante, le produit fluctuant du goût et des choix esthétiques[9]. » Les précisions d'Olivier Lugon ne se limitent pas à relativiser le lien entre une improbable spécificité unique du médium et l'essence de la photographie moderniste. Elles nous invitent également à porter notre attention sur les apports singuliers de chaque photographe au sein de cette période.

Après le pictorialisme, la photographie tente à nouveau de nouer des liens avec la peinture, non plus sur le plan de l'imitation d'un modèle, mais dans une recherche conjointe de la spécificité qui caractérise le modernisme dans les arts visuels. Ainsi, la question de la planéité en photographie fait écho à des préoccupations présentes depuis la fin du XIX^{e} siècle dans la peinture d'avant-garde, attachée à la spécificité de son support, la toile, également plat.

Le rôle fondateur du cubisme, au sein des arts plastiques, se retrouve à ce titre dans l'histoire de la photographie. Manuel Álvarez Bravo le cite en tant que l'une de ses sources principales : « C'est dans la librairie de don Pedro Robredo que j'ai acheté le premier livre de Picasso […]. Plus encore que Diderot et Rousseau, Picasso m'a ouvert de nouveaux chemins. Si la première influence de la vision je la dois à Hugo Brehme, Picasso et son cubisme m'ont confronté à un autre type de réalité. Brehme déclenche les photographies pittoresques ; Picasso, le bizarrisme, les photographies bizarres[10]. » Qu'entend Álvarez Bravo lorsqu'il évoque des « photographies bizarres » ? Fait-il directement référence au mot du journaliste Louis Vauxcelles, qui avait parlé de « bizarreries cubiques » au sujet des *Paysages à l'Estaque* de Georges Braque en 1908 ? Le cubisme, tel qu'il a été développé par Picasso et Braque durant les années 1910, se caractérise par une série de ruptures dans la conception de l'espace pictural. La première se manifeste par une géométrisation des formes, figurant toute scène comme une composition de volumes simplifiés. La réalité est ainsi transformée dans la construction de sa représentation sur une surface plane. Tout en conservant cette géométrisation, le cubisme opère ensuite par l'accumulation de plusieurs points de vue d'un objet ou d'une figure dans une même peinture. Les tableaux cubistes peuvent évoquer un miroir brisé, dont les éclats ne se dispersent pas mais restituent les différentes facettes d'un même sujet. Enfin, les dernières étapes du cubisme de Braque et Picasso explorent l'hétérogénéité des matériaux par l'ajout de surfaces étrangères au domaine des beaux-arts : papiers divers, journaux, toile cirée (Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912, Paris, musée Picasso). C'est l'invention du collage. Des objets sont ensuite intégrés et ouvrent la pratique picturale à l'assemblage et à la sculpture. Des images comme *Órgano de Catedral* (*Orgue de cathédrale*, vers 1931) ou *Cortina* (*Rideau*, 1930) d'Álvarez Bravo, formant des successions rythmiques verticales à partir des tuyaux d'un orgue et des plis d'un rideau, rappellent la géométrisation à l'œuvre dans le cubisme. Mais ici la simplification n'est pas « composée » au sens traditionnel par l'artiste, elle est « trouvée » et obtenue par l'angle de vue et le cadrage choisis. Tout comme les échafaudages, difficiles à identifier comme tels et confinant à l'abstraction, les formes des tuyaux et du rideau, une fois décontextualisées, semblent s'aligner et coïncider avec la surface même du tirage photographique. Cette résonance plastique entre le sujet et le support correspond à l'esprit de recherche et au formalisme du cubisme, qui met en avant l'exploration des qualités matérielles et les effets propres de son médium. Il s'agit là d'une rupture à la fois avec la photographie pictorialiste occidentale et avec la photographie mexicaine telle qu'elle se pratiquait jusque-là : « Loin des clichés iconographiques de la peinture postrévolutionnaire, qui étaient en revanche bien présents dans les photographies de Weston et de Modotti, les images que fait Álvarez Bravo entre 1927 et 1931 introduisent un traitement formel épuré et un minimalisme figuratif inconnu dans la photographie mexicaine[11]. » Alors que la photographie se caractérise par des opérations de capture d'images provenant du monde – et le monde autour d'Álvarez Bravo était en pleine mutation, après la Révolution mexicaine et durant la très agitée période de l'entre-deux-guerres –, l'esthétique formaliste du photographe semble s'en abstraire en grande partie, dans un dessein de fragmentation et de recomposition du réel. En cela, ce dernier pratique l'expérimentation des formes et des compositions qui caractérise le cubisme et les avant-gardes historiques.

L'influence du cubisme sur Álvarez Bravo a lieu directement à partir de l'œuvre de Picasso. Il partage cette source d'inspiration avec les photographes du mouvement moderne aux États-Unis, notamment Edward Weston et son élève Tina Modotti, dont la rencontre précipite la conversion d'Álvarez Bravo à cette esthétique. En effet, aux origines de la photographie moderne américaine, incarnée par le mouvement de la Straight Photography dont Álvarez Bravo sera proche, nous retrouvons l'influence décisive du cubisme de Picasso sur son chef de file, Alfred Stieglitz. Commentant une photographie réalisée par ce dernier au sein de la fameuse galerie 291 à New York en 1915 (associant dessins et papiers collés de Picasso, un objet d'art africain et un nid de guêpes), Sarah Greenough signale l'analogie de la composition photographique et celle des principes cubistes : « Les recherches récentes ont révélé que cette image ne correspondait pas à l'exposition réellement montrée au public, mais à un agencement provisoire, une sorte de nature morte très étudiée. […] Stieglitz nous met sous les yeux les objets qu'il veut porter à notre attention : les deux œuvres de Picasso, la figure de reliquaire kota et le nid de guêpes. De toute évidence, il cherche à provoquer des comparaisons entre l'art et la nature, entre les conceptions du beau en Afrique et dans le monde occidental, et enfin entre des formes présumées intellectuelles d'un part, et naïves et originelles de l'autre. […] Tous les objets se retrouvent sur un même plan. La photographie de Stieglitz, comme sa galerie, remet tout sur un pied d'égalité à une époque où la hiérarchie traditionnelle place l'art occidental au-dessus de l'art africain ou indigène. En outre, Stieglitz utilise l'art comme matériau de ses créations, de la même façon que Picasso et Braque recourent à des fragments de vrai journal, voire à un morceau de toile cirée. Si Picasso détourne le journal de sa fonction première, Stieglitz n'agit pas autrement quand il incorpore les œuvres d'autres artistes dans ses images et leur confère une signification nouvelle. Picasso et Braque ont troqué les matériaux traditionnels des arts plastiques contre des objets trouvés, et les techniques du dessin et de la peinture contre le découpage, le collage et l'assemblage, afin de renverser les barrières entre l'art et la vie. Stieglitz photographie un agencement provisoire qui étend à l'espace de la galerie le principe du papier collé[12]. » Chez Stieglitz, le collage joue ainsi le rôle de paradigme photographique, cristallisant l'idée d'un procédé dont la nature est de mettre à plat et de confronter des objets comme des niveaux hétérogènes de réalité. Son fameux cliché *The Steerage* (1907), publié dans *Camera Work* en 1911, donne à voir un paquebot dont les deux ponts et la passerelle partagent abruptement l'image. La découpe visuelle, nette et linéaire, qui renvoie à la planéité du support, fait écho ici à la séparation de la société en classes sociales. Le principe du collage, comme celui de la construction géométrique, entre ainsi en résonance avec les divisions économiques, ouvrant l'héritage cubiste à une vision plus sociale. Chez Paul

Strand, notamment, frontalité et plan rapproché en photographie relèvent d'un souci de confrontation directe avec les inégalités[13]. Plus loin dans l'idée de la société comme composite hétérogène, le collage est également le principe même de représentation des divers peuples de l'Union soviétique par El Lissitzky dans son photomontage mural pour l'exposition internationale *Pressa* à Cologne en 1928. En Union soviétique, la photographie devient en effet un véhicule privilégié de communication révolutionnaire et de propagande d'État. Le collage en est l'une des principales ressources, à la fois par son efficacité visuelle et par ses possibilités sémantiques. Le mouvement constructiviste soviétique associe fortement la conception formelle de l'art à une chaîne d'analogies entre machines photographiques, machines industrielles, révolutions industrielles et révolutions sociales. Pour Laura González Flores, cela n'est pas perceptible chez Álvarez Bravo : « Malgré l'avant-gardisme formel qu'il me semble voir dans sa poétique, il convient de reconnaître qu'Álvarez Bravo n'a jamais exprimé d'éblouissement constructiviste ou futuriste. Il n'a pas non plus suivi de programmes ni de manifestes, dont les modernes étaient si friands. Cette exposition présente plusieurs photos de formes géométriques qu'il découvrait dans des objets de la vie quotidienne. L'une d'entre elles, *Ondas de papel* (*Vagues de papier*, vers 1928), nous surprend aujourd'hui par sa ressemblance avec les formes courbes et les jeux de volumes caractéristiques de l'architecture de Frank Gehry, en particulier de son édifice le plus connu, le musée Guggenheim de Bilbao. Pourtant, on ne sent pas une poétique constructiviste à la manière de l'avant-garde russe et d'autres mouvements modernes. Pas plus qu'une mythification de la technologie et de l'industrie que l'on trouve chez les futuristes, voire dans le muralisme mexicain. Álvarez Bravo, comme les cubistes […], semble plutôt fasciné par la géométrie "pauvre" et souvent molle des choses quotidiennes.[14] » En effet, une photographie comme *Ondas de papel* à laquelle nous pourrions ajouter *Juego de papel, 3* (*Jeu de papier, 3*, vers 1928), illustre bien l'attention portée à l'environnement proche. De même, les papiers pliés et disposés pour la prise de vue de *Juego de papel, gallitos* (*Jeu de papier, oiseaux*, vers 1928) vont jusqu'à figurer des animaux de basse-cour, liés à la vie de la campagne. On est alors aux antipodes de la célébration univoque du progrès technique. L'épure d'Álvarez Bravo témoigne d'une modernité dont le Mexique bénéficie, mais qui n'est pas celle marquée par la crise morale et religieuse ainsi que par le rapide essor technologique d'autres nations : rappelons que le mobile essentiel de la Révolution mexicaine était la réforme agraire. Malgré le développement de la vie urbaine, la société mexicaine reste essentiellement rurale. Monde industriel – *Instrumental* (*Instruments*, 1931), *Herramientas* (*Outils*, 1931), *La chispa* (*L'Étincelle*, 1935), *Lluvia de chispas* (*Pluie d'étincelles*, 1935) – et monde traditionnel – *Tejedor, Toluca* (*Tisserand de Toluca*, 1952), *Roca cubierta de liquen* (*Rocher couvert de lichen*, 1927), *Corriente, Texcoco* (*Courant, Texcoco*,1974-1975) – se côtoient sans se concurrencer. C'est là une vision autre de la modernité qui, à la différence de l'Amérique du Nord et de l'Europe, est plutôt celle d'une industrialisation périphérique et d'une société encore peu atomisée. Le rôle avant-gardiste de l'artiste y est donc moins lié à l'idée d'une rupture prophétique qu'à une exploration esthétique



Corriente, Texcoco (*Courant, Texcoco*), 1974-1975
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

accessible et davantage adressée aux contemporains. Ainsi des muralistes mexicains qui, malgré leurs inventions et simplifications formelles, fortement marquées par Picasso, surent rester lisibles et pédagogiques à l'égard de la majorité des Mexicains. La modernité d'Álvarez Bravo n'est donc pas celle de la révolution, ni celle des machines. Elle semble se situer plutôt du côté d'une posture individuelle, éloignée des contraintes sociales et idéologiques. Il s'agirait alors d'une modernité caractérisée par l'affirmation de l'autonomie de l'artiste apparue à la Renaissance et réactivée à partir du XIX^e^ siècle. Telle semble être l'hypothèse avancée par Laura González Flores : « Sa filiation esthétique n'est pas l'art public de ces années-là, mais les poètes qui travaillent enfermés dans leur chambre et face au miroir : d'où la force connotative de *Cortina* (*Rideau*, 1930), motif qu'il reprendra tout au long de son œuvre pour souligner encore et encore sa conception de la vision en tant que seuil[15]. »

Esthétique du montage

« Alors que dans les premières photos les objets paraissent abstraits, à partir de 1931 les motifs sont de nouveau reconnaissables en tant que tels – des choses, des enseignes, des personnes, des mannequins – mais *déstabilisés* : soit ils sont arrachés de leur lieu habituel, soit ils sont montrés d'un point de vue qui rend leur sens équivoque. On cherche dans ces photographies un point de vue stable et unique, une stabilité et une pureté géométrique, ou un espace dynamique et haptique. On se heurte au contraire à la confusion sensorielle, à la déroute psychologique et à la juxtaposition des perceptions : une convulsion des sens propre à l'expérience sensorielle moderne, que l'on retrouve dans la musique de Stravinsky ou la peinture de Picasso. […] Alors qu'on reconnaît dans *Cheval de vitrine, seconde* l'influence du photographe parisien Eugène Atget – dont Álvarez Bravo avait commandé le livre en 1931 et sur qui il écrira un texte en 1939 –, la *Parabole optique* révèle une manière de composer caractéristique d'Álvarez Bravo : un *montage* de divers signes obtenu par leur confrontation dans le cadre.

Publiée dans son sens original, lisible, la *Parabole optique* nous plonge d'emblée dans une notion de la modernité en tant que confluence de signes qui s'entrechoquent et se démultiplient[16]. » Laura González Flores distingue ainsi une « rhétorique de la dissonance » qui émerge dans les photographies d'Álvarez Bravo et que l'on peut rapprocher de la conception du collage initié au sein du courant dada et poursuivi au sein du surréalisme : « Lorsqu'Aragon parla de l'effet produit par les différents composants des montages de Max Ernst, il les compara à des mots… Il faisait par là non seulement allusion à la transparence de chaque élément signifiant (contrairement à l'opacité des morceaux des collages cubistes) mais aussi à la perception de chacun de ces éléments comme unité séparée, déterminée, comme un mot, par sa position dans la chaîne syntagmatique de la phrase et soumise au contrôle de la syntaxe. […] Dans les montages dada, on trouve nombre de blancs et d'espacements, car entre les découpes des figures photographiées la page blanche se présente à la fois comme l'instrument de leur rapprochement et de leur séparation. La page blanche n'est pas la surface opaque des collages cubistes qui affirmait l'unité formelle et matérielle du support visuel. Elle est plutôt la matrice fluide au sein de laquelle chaque représentation est maintenue isolée, en état d'extériorité, dans une syntaxe où elle est séparée des autres par l'espacement[17]. » Cette citation de Rosalind Krauss souligne le cheminement qui mène du collage cubiste au collage dadaïste, en proposant comme lien la notion de « montage ». Si les papiers collés cubistes ont été les sources du collage dadaïste, Krauss insiste sur le fait que ce dernier ne vise pas le même effet. Car, alors que le cubisme explore la planéité propre au support pictural, le collage dadaïste recherche pour sa part des effets de sens faits ou défaits par des juxtapositions violentes d'images trouvées. On passe ainsi de l'unité de la composition plastique au montage de fragments hétérogènes, ce qui constitue pour les dadaïstes une fin en soi. L'orientation politique et philosophique du groupe, proche des positions libertaires et anarchistes, prône la contestation de l'ordre au sein d'une société perçue comme décadente. « Monter » les images que cette société produit d'elle-même par le biais des journaux revient alors à en effriter les hiérarchies et les taxinomies. Le collage et le photocollage dadaïstes assemblent des morceaux divers pour dissocier les choses montrées de leur contexte et en finir avec lui. Krauss insiste également sur les espaces blancs entre les bouts de papier, les vides qui servent à suspendre et à éliminer les liens sémantiques établis. C'est dans cette esthétique d'épellation des choses que semble se situer une partie des travaux d'Álvarez Bravo. Plus que des fragments, les éléments qui attirent l'attention d'Álvarez Bravo sont parfois des objets à l'état de ruine. Il s'agit alors d'une sorte de « démontage » naturel, par érosion ou entropie. Cette esthétique des ruines n'est pas sans rapport avec un environnement économiquement pauvre, où entretien et rénovation ne sont pas à l'ordre du jour. Sous l'œil du photographe, le paysage, urbain comme rural, semble à l'abandon et ses composantes éparpillées. Si beaucoup d'images d'Álvarez Bravo témoignent d'une volonté de recomposition du monde, comme nous le verrons plus loin, bien d'autres fixent un état de désagrégation. Fait écho à cet état la posture de certains sujets, à l'arrêt et isolés, apparemment perdus et désorientés.

Manuel Álvarez Bravo, comme beaucoup d'autres photographes de l'entre-deux-guerres, a été influencé par l'entrée massive du cinéma dans l'imaginaire quotidien. Mais, alors que le cinéma hollywoodien, suivi de près par le cinéma de l'Europe occidentale, développe une narration linéaire dans la tradition du théâtre et de la littérature du XIX^{e} siècle, un autre cinéma, encouragé durant les premières années du régime soviétique, voit le jour. C'est ainsi que, sous l'impulsion de cinéastes comme Dziga Vertov, Lev Kouléchov ou Sergueï Eisenstein, des fictions ainsi que des documentaires s'attachent à la refonte de l'imaginaire social russe. Ces réalisateurs sont les premiers à appliquer des formes de constructions temporelles étrangères à la tradition littéraire et à mettre en avant la notion de montage. Le cinéma, prolongement technologique de la photographie, devient alors une source d'inspiration pour cette dernière, ce que souligne Laura González Flores : « Comme Manuel Álvarez Bravo, plusieurs autres photographes de la génération révélée par le concours de La Tolteca de 1931 ont voulu faire du cinéma, tels Agustín Jiménez et Emilio Amero. L'attraction était naturelle : ils appartenaient à une génération qui avait grandi avec la diffusion du cinéma au Mexique et la naissance de l'industrie cinématographique. Influencés par le cinéma d'avant-garde européen, notamment par les films surréalistes de Buñuel et par les théories du montage d'Eisenstein, ils voulaient étendre leur pratique photographique au cinéma expérimental. […] Les scénarios et les notes sur le cinéma dans les carnets d'Álvarez Bravo datent de cette époque. En attendant une étude approfondie des liens entre ces textes dispersés et le métrage non monté conservé dans ses archives, on peut supposer que son intention esthétique n'était pas très éloignée de ce qu'il faisait dans sa photographie. Ses scénarios témoignent de l'influence de la conception du montage d'Eisenstein mais aussi de la dissonance des images choquantes de Buñuel : plutôt qu'une narration diégétique comme dans le cinéma commercial, Álvarez Bravo semble vouloir raconter avec des images en associant deux éléments : le premier, le mouvement des objets ; le second, l'esthétique propre des images. Ces deux éléments "actifs" – comme Villaurrutia définissait le cinéma de Buñuel – devaient provoquer une réponse sensorielle et affective de la part du spectateur[18]. »
Le terme montage désigne alors, dans la pratique cinématographique, une nouveauté esthétique reposant sur la possibilité de manipuler des séquences temporelles enregistrées afin d'en redonner une unité temporelle. Le caractère composé de toute œuvre artistique (peinture, sculpture, musique…) est ici toujours présent, mais le cinéma de cette époque, encore muet, met en lumière plus que tout autre médium la possibilité de délier et de reconfigurer les différentes parties. Le fait d'enchaîner des scènes, en revanche, est perçu par ces cinéastes dans toute son artificialité. L'arrivée des techniques sonores, qui promettent une restitution totale du moment enregistré ne fait que confirmer, par ses voix off, ses effets de hors-champ ou la postsynchronisation des voix, ce qui était déjà à l'œuvre dans les rapports entre les plans. Comment fonctionne alors ce « collage cinématographique » qu'est le montage ? Chaque cinéaste répond à cette question à sa manière. Mais, comme le signale Lev Kouléchov, l'un

[*Tres árboles y una casa*] [*Trois arbres et une maison*], vers 1935
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

des cinéastes majeurs de cette génération, l'expérience du jeune cinéma soviétique pose le fragment comme sa matière première, et non le flux continu supposé naturellement coextensif à l'illusion du mouvement. « Le moyen dont dispose le cinéma pour *produire une impression artistique* réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils s'enchaînent, dont ils sont combinés. *L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments*[19] *!* » Si Kouléchov définit la spécificité de la composition cinématographique par l'enchaînement des fragments, Eisenstein fonde sa théorie du montage sur les effets de collision et de choc entre les fragments qui produisent un sens nouveau : « Mais à mon avis, le montage n'est pas une pensée composée par des morceaux qui se succèdent, mais une pensée qui naît du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre (principe dramatique). Comme dans la hiéroglyphique japonaise où deux signes idéographiques indépendants (cadres) juxtaposés explosent en un concept nouveau.

Ainsi : eau + œil = pleurer
Porte + oreille = tendre l'oreille
Enfant + bouche = crier
Bouche + chien = crier
Bouche + oiseau = chanter
Couteau + cœur = chagrin, etc.[20] »

L'influence d'une perception du montage et de ses matériaux, plus explicitement éclatés au cinéma que dans d'autres formes artistiques, est perceptible dans certaines œuvres d'Álvarez Bravo. Beaucoup de ses photographies semblent isoler les éléments réels, ou du moins enregistrer les angles de vue qui tendent à les séparer (mettant ainsi à plat des scènes avec une grande clarté). *[Paleta y número]* (*[Sucette et numéro]*, 1982), *[Tres árboles y una casa]* (*[Trois arbres et une maison]*, vers 1945), *Campana y tumba* (*Cloche et tombe*, 1936), *[Comal de lámina]* (*[Plaque à cuire]*, vers 1970), *Caja en el pasto* (*Boîte sur l'herbe*, 1976) sont des œuvres dont le titre décrit avec exactitude des éléments du monde qui se détachent les uns des autres et se côtoient sans aucun rapport de nécessité. L'environnement capté par la photographie s'en voit troublé, dans la mesure où il n'explicite nullement un contexte. Le parti pris moderniste d'Álvarez Bravo, privilégiant la planéité de l'image, semble défaire les liens entre les choses sans qu'aucune profondeur ou atmosphère déterminée viennent les lier à nouveau. Quel rapport, sur le mur d'une échoppe, entre une glace et un chiffre, le 659, dans le Polaroid *[Paleta y número]* ? Le titre – contrairement à d'autres chez Álvarez Bravo – ne nous incite nullement à tenter de dévoiler ce lien.

---

1. Gerardo Mosquera, « "J'accepte ce qui se voit" », in *Manuel Álvarez Bravo,* Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 37.
2. *Ibid.*, p. 34.
3. Nathalie Boulouch, « La recherche de nouveaux langages visuels », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2007 (chapitre « La création expérimentale »), p. 460.
4. Voir notamment Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in « Salon de 1859 », *Études photographiques,* n° 6, mai 1999 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
5. Quentin Bajac, *La Photographie, l'époque moderne 1880-1960,* Paris, Gallimard, 2005, p. 66-67.
6. Éric de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques,* n° 13, juillet 2003 (en ligne sur http://etudes photographiques.revues.org/index346.html).
7. Voir par exemple Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques,* n° 20, juin 2007 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
8. Manuel Álvarez Bravo, *El Arte negro,* 1945, cité par Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo, op. cit.*, p. 18.
9. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945,* Paris, Macula, 2001, p. 146.
10. José Miguel Ullán, « Ráfagas », in *Manuel Álvarez Bravo,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 22, cité par Laura González Flores, in « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 19.
11. Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 19.
12. Sarah Greenough, « 291. Exposer l'art moderne et la photographie », in *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle, 1905-1930,* Paris, musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2004, p. 76-78.
13. Voir Éric de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », *op. cit.*
14. Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 40.
15. *Ibid.*, p. 21.
16. *Ibid.*, p. 23-24.
17. Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts,* Paris, Macula, 1990, p. 112-113.
18. Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 29-31.
19. Lev Kouléchov, « L'essence du cinéma… c'est le montage… » [1920], in *Le Cinéma, naissance d'un art 1895-1920,* textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, 2008, p. 510.
20. Sergueï Eisenstein, « Principios de la forma fílmica », *Contemporáneos,* n° 36, mai 1931, p. 116-185, cité par François Albera, « Principes de la forme filmique », in *Eisenstein et le constructivisme russe,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 65.

Vision et regard

« Pour Álvarez Bravo, la photographie sert à voir : "La photographie est l'expression plastique moderne par excellence, puisqu'il s'agit d'un *document imparable*. Les autres arts inventent, alors que la photographie est la reproduction fidèle de faits, de scènes, d'événements […] l'appareil photographique a appris à l'homme à voir : le produit servant un besoin de sécurité documentaire, émotionnelle, la photographie est devenue un enseignement sur la manière de voir, aussi bien pour celui qui la pratique que pour celui qui est simplement spectateur et regarde"[1]. »
« *Parábola óptica* (*Parabole optique*), de 1931, photographie prise du point de vue d'un passant sur le trottoir d'une ville, représente un magasin d'optique portant une enseigne ovale suspendue, mais l'image est inversée. Álvarez Bravo prétendant avoir initialement tiré le négatif normalement (*Parabole optique*, autre version), cette image suscite des interrogations sur son origine même et invite à se demander si la transposition est délibérée ou si elle résulte d'un accident fortuit dans la chambre noire. Et cette question vient enrichir la signification de ces deux images.
Le nom du magasin, "La Óptica Moderna", signifie évidemment "l'optique moderne", mais on pourrait aussi interpréter le mot "optique" dans le sens de "point de vue" ou "perspective". De même, le titre espagnol de *Parábola óptica* est un jeu de mots, *parábola* ayant les deux sens du mot parabole en français, c'est-à-dire la forme géométrique et la parabole biblique ; il y a donc lien réciproque entre les formes et leur signification. Dans le même esprit, les noms inversés sur l'enseigne et la vitrine – E. Spirito et A. Spirito – renvoient aux noms des deux opticiens, qui ont vraisemblablement des liens de famille, de même que les deux versions de l'image. En outre, leur nom évoque le mot *espíritu* (esprit) – on pense à la bénédiction en latin, "… et spiritus sanctus" – et devient un "mot d'esprit" irrévérencieux sur le véhicule matériel qui contient l'image photographique par ailleurs fantomatique. Par ces références à l'œil humain, la "parabole" de l'image porte sur les incertitudes du regard, sur les repentirs visuels et sur l'altération du point de vue, et par conséquent sur la nature de la photographie elle-même. En explorant dans cette image et dans d'autres la différence entre intention et métaphore, Álvarez Bravo rend visible une référence à ce qui est sous la surface de ce que l'on voit, et à l'excès de confiance que nous accordons aux apparences[2]. »

Photographie et surréalisme

Laura González Flores tente de préciser la vision du photographe : « Décidément, le regard d'Álvarez Bravo n'est pas la vision rationnelle de la modernité technologique qui a tout sous contrôle, le "c'est comme ça" de la perspective et de l'objectif : la preuve que le monde continue à être là où il a toujours été. Son regard

Parábola óptica (*Parabole optique*), 1931
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

– comme celui de l'avant-garde – est rongé de doute, de désarroi : il prend le réel littéralement mais comme un pont vers quelque chose d'invisible ou de caché. Ce qui le différencie de la photographie surréaliste de Man Ray ou de Raoul Ubac, c'est qu'il ne construit pas délibérément l'absurde ; à l'instar d'Eugène Atget, il trouve le fantastique dans le documentaire. Le fonctionnement "surréaliste" de ses images est analogue à celui des paysages urbains de Jacques-André Boiffard qui illustrent *Nadja* d'André Breton (1928) ou des photos "Aux abattoirs de La Villette" d'Eli Lotar publiées en 1929 dans la revue *Documents* dirigée par Georges Bataille : elles montrent le réel (selon le code "réaliste") mais, dans un deuxième temps, elles mettent en évidence la codification de la circonstance (le "surréel" du réel). En se relisant, le regard photographique cesse d'être objectif pour virer au paradoxe : sa présence pure et documentaire devient un signe de l'absence. Oui, la photographie montre – elle est déictique – mais elle le fait en doutant. Que faire ? se demande Álvarez Bravo dans ses notes : "car il est facile de montrer, mais le doigt pointe le vide"[3]. »
Aux côtés des mouvements photographiques modernistes d'avant-garde en Europe et aux États-Unis, le mouvement surréaliste produit une pensée et une pratique de la photographie en décalage avec les conceptions antérieures. Le surréalisme, surtout actif dans la période de l'entre-deux-guerres et largement centralisé à Paris, n'explore pas de manière prioritaire la spécificité des médiums artistiques. Son programme esthétique, énoncé, d'une part, par André Breton à partir du « Manifeste du surréalisme » de 1924 et théorisé par Georges Bataille, d'autre part, prend comme point de départ la découverte de l'inconscient par Sigmund Freud. La théorie psychanalytique pose l'idée d'un esprit humain structurellement divisé entre conscient et inconscient. Loin de promulguer que l'inconscient soit du côté des passions et à l'opposé de la conscience, Freud montre comment

ces entités sont toutes les deux jalonnées par de puissants mobiles, qui peuvent être irrationnels et contradictoires. L'esprit est ainsi animé par le conflit entre les désirs polymorphes de l'inconscient et les pulsions de soumission aux normes sociales de la conscience. Le surréalisme se pense alors comme une thérapie de choc adressée à une dynamique à la fois individuelle et collective. L'enjeu, pensé comme directement politique et révolutionnaire, est de mettre en place des lieux de passages possibles en vue de reconnecter ces deux mondes. Tous les arts, y compris celui de trouver des objets non artistiques en phase avec ce programme, sont alors convoqués.
Le rôle de la photographie dans l'objectif que le surréalisme se donne est alors stratégique : le statut de document confère à la photographie une autorité et un pouvoir d'attestation (de par son mécanisme d'enregistrement du réel) censés emporter l'adhésion de la conscience. À la différence de la création picturale éventuellement associée à l'imagination de l'artiste, la photographie semble s'en tenir aux faits. Apparemment objective, elle peut garantir l'assentiment social quant à l'existence de ce qui est montré. Bien qu'illusoire, l'effet de réel de la photographie est perçu comme un instrument privilégié qui permet de faire percer, dans le monde quotidien et normalisé, l'autre facette de l'esprit humain hantée par des désirs et des peurs archaïques. C'est ce que relève Michel Poivert : « La photographie s'implante ainsi sous un double régime dans le surréalisme : pour son réalisme anti-artistique mais aussi, et là est la nouveauté, pour sa propension à stimuler l'imaginaire, et à "conquérir le surréel" (Dalí) par l'interprétation du réel même. À partir du surréalisme, il est de plus en plus évident que le renouvellement de l'inspiration passe par une refonte de l'expérience du réel. L'art ne peut plus être qu'une intelligence sensible tenant le monde à distance. Faire l'expérience des sensations, des sentiments, se confronter à leur exaltation jusqu'à l'irrationnel est le mot d'ordre du surréalisme. Quel rôle joue alors la photographie dans ce désir d'une alliance entre l'art et la vie ? Celui d'une approche exacerbée du réel, d'un véritable fétichisme de la vision. Il ne s'exerce toutefois pas selon les mêmes modalités dans le cercle de Breton ou dans celui de Georges Bataille. L'iconographie photographique chère au premier est souvent liée aux effets d'instantanéité susceptible de traduire l'expérience de l'automatisme psychique. Pour Bataille, les illustrations photographiques traduisent une "histoire de l'œil" : la pulsion scopique par le gros plan est mise au service d'une révélation du "bas matérialisme", soit ce qui, dans la vie, touche de si près à la mort[4]. » Ce dernier note également : « Ainsi, les photographies dans le surréalisme sont moins des images du monde, comme le voudrait une conception classique de l'enregistrement, que des expériences du monde.
La photographie, parce qu'elle est dans la méthode surréaliste une image que l'on rejoue, que l'on déplace et détourne, est aussi une forme d'expérience de la culture. La traduction d'une mise en abîme de la réalité, mais aussi une liberté dans le royaume des signes. Un défi ontologique mais aussi anthropologique. C'est la raison pour laquelle l'image photographique se voit confier, dès le milieu des années 1920, la fonction non seulement d'incarner en bonne part l'automatisme, mais de livrer des métaphores de cette "fiction théorique". Afin de traduire un monde qui est déjà perçu comme une image, mais aussi, et surtout, de produire l'expérience de ce monde, de la reproduire même : devenir un lieu expérimental qui permet de conduire le hasard, d'en formuler les enjeux stratégiques et de servir de propédeutique à une vision surréaliste. Dès 1921, Breton passe par la métaphore de la photographie pour décrire le mystère qu'il entend percer : l'écriture automatique serait une "photographie de la pensée". Voir, capter, enregistrer la pensée elle-même : plus que sa trace, moins que son produit, c'est bien son image que traque Breton[5]. »
Sans réduire l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo à une version mexicaine du surréalisme, il est possible de retrouver dans un certain nombre de ses photographies des analogies formelles et des affinités esthétiques avec ce mouvement. En effet, l'automatisme, à l'origine des explorations surréalistes avec l'usage d'hypnose et l'induction d'états seconds, se présente d'abord sous une forme littéraire, avec la pratique de l'écriture automatique. Ce sont Max Ernst et André Masson qui en transcriront la logique sur le terrain visuel. Il s'agit d'obtenir un cadre de perception dans lequel les mécanismes de reconnaissance, qui structurent habituellement notre réception du monde, sont suspendus. Frottages de diverses matières comme des planches en bois brut sur papier à la mine de plomb pour Ernst ou mélanges de pigment, sable et colle pour Masson, les premières images obtenues par ces procédés relèvent du chaos visuel. L'artiste, devenu spectacteur de cette absence de formes définies et identifiables, est invité à y projeter son imaginaire. Reprenant à son compte le procédé d'association libre utilisé oralement dans la thérapie psychanalytique, l'automatisme aspire à produire des interprétations visuelles qui, idéalement, s'imposent au sujet. L'automatisme visuel se présente ainsi comme un mécanisme calculé de surinterprétation : il n'en ressort que ce que le sujet y projette. Dans le cas de la photographie, l'automatisme, c'est-à-dire la place laissée au spectateur et à son activité inconsciente, peut prendre deux voies. La première est celle de la collection ou de l'appropriation, du détournement ou du commentaire de images déjà existantes. Elle est très présente dans les principales revues surréalistes, *Le Minotaure* et *Documents*. Des titres ajoutés par les artistes peuvent jouer ce rôle, attribuant à tel ou tel cliché documentaire – notamment ceux d'Eugène Atget – un sens en complet décalage avec son contenu réel, et pourtant percutant[6]. Lorsqu'il s'agit de produire des photographies, on peut distinguer d'autres procédés. Si les pratiques liées à l'automatisme (qui vont de méthodes précises à un certain état d'esprit dans le travail artistique), jouent un rôle important dans la mise en place des idées surréalistes, on peut également observer des œuvres dont la facture et les modalités de représentation sont plus classiques. Ainsi l'imaginaire débridé d'un Salvador Dalí ou les scènes sobres mais composées d'anomalies iconographiques d'un René Magritte relèvent au plan pictural de la tradition illusionniste et peuvent se situer plutôt du côté d'une esthétique de l'énigme. L'effet de questionnement pour le spectateur se joue alors dans les rapports tissés entre les

composantes de l'image. Rosalind Krauss attire l'attention sur des procédures photographiques emblématiques de cette période et poursuit l'analyse de l'héritage cubiste du collage et son déplacement du dadaïsme au surréalisme : « Les photographes surréalistes n'utilisèrent que rarement le photomontage. Ce qui les intéressait, c'était l'unité sans faille du tirage photographique exempt de toute intrusion de la page blanche. En préservant l'intégrité de l'épreuve, ils en rendaient possible une lecture photographique, c'est-à-dire un contact direct avec la réalité. Pourtant, sans exception, les photographes surréalistes intercalaient de l'espacement dans le corps de la photographie, cette page unique[7]. » Dans certaines photographies d'Álvarez Bravo, l'espacement singulier entre les objets, qui en suspend les rapports, trouve ici un écho : déliés, les objets deviennent des signes disponibles à une nouvelle interprétation – soit de la part du spectateur qui s'approprie à sa manière l'image et en projette le sens, soit de la part du photographe, lorsqu'il donne un titre à l'image en décalage avec le contenu visible. Dans certains cas le spectateur est laissé à lui-même, alors que le titre ne vient que redoubler l'aspect énigmatique des images. Dans d'autres, c'est Álvarez Bravo qui oriente l'interprétation. *Los obstáculos* (*Les Obstacles*, 1929), où l'on perçoit des chevaux de manège en bois côte à côte sous une bâche, semble proposer une situation imaginaire, où l'on ne sait si les « obstacles » ont pu être surmontés par la course des chevaux ou bien s'ils s'incarnent dans la bâche qui aveugle en partie ces animaux en bois. Plus narratif, ce titre fait également passer du registre documentaire à celui d'une métaphore ouverte, que le spectateur complète à sa manière. C'est une histoire tout entière qu'Álvarez Bravo invite le spectateur à imaginer dans *Fábula del perro y la nube* (*Fable du chien et du nuage*, vers 1935). Au milieu de la cour d'une habitation en bois, un chien erre. Dans un ciel limpide, des nuages flottent et l'un d'entre eux passe derrière l'un des nombreux objets dispersés dans l'image. Ce nuage semble alors s'accrocher, par sa texture cotonneuse, à cette parcelle de monde terrestre. L'artifice du titre comme filtre de lecture tire ici son efficacité du fait qu'il ne semble pas au premier abord s'interposer entre le spectateur et la photographie. La « fable » prend les allures du réel, et inversement. Álvarez Bravo anime ainsi une scène documentaire qui n'est pas sans rappeler le travail d'Eugène Atget sur les habitats miséreux aux alentours du vieux Paris. Il y ajoute un élan fantastique et la promesse d'une moralité finale propre à toute fable, ici incertaine.

Une grande partie de la photographie surréaliste est axée sur la question de l'interprétation, ou plutôt de la surinterprétation : « Cette froideur de l'illustration photographique n'est-elle pas en contradiction profonde avec le désir de susciter l'imaginaire ? Dalí explique au contraire quelle stratégie est alors mise au point dans ces documents. Il s'agit d'extraire la réalité de son contexte et de l'épingler comme le ferait le collectionneur d'un papillon, pour l'exposer en pleine lumière et la soumettre au délire interprétatif[8]. » Salvador Dalí, dans le célèbre texte « Psychologie non euclidienne d'une photographie[9] » illustre sa méthode « paranoïaque-critique » par le commentaire volontairement exagéré

El lago de los chichicuilotes (*Le Lac des oiseaux chichicuilotes*), 1963-1964
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

d'un petit détail, une bobine sans fil au sol, dans une photographie anonyme : « Cette bobine sans fil réclame en effet à grands cris une interprétation[10]. » Il faut rappeler que la paranoïa, avant d'être une pathologie de la persécution, apparaît comme une angoisse produite par le fait que tout élément de la réalité prend un sens par rapport à la vie psychique de l'individu. Ce « délire d'interprétation » qui définit la paranoïa selon *Le Petit Robert* constitue alors un enjeu existentiel, un miroir mental. Dans la pensée surréaliste, l'action de voir n'est jamais neutre, car elle se constitue de reconnaissances successives qui témoignent du contenu même de l'esprit. Au-delà de la simple fonction de reconnaissance à l'œuvre dans l'usage quotidien de la vue, certaines situations inhabituelles incitent à émettre des suppositions : ainsi l'obscurité où de simples ombres nous font imaginer la présence d'objets ou des personnes inexistantes. Le surréalisme stipule que ces visions illusoires constituent avant tout un miroir mental et, en ce sens, des images non à rejeter comme des erreurs, mais bien au contraire des voies privilégiées dans la connaissance de l'esprit. Guillaume Le Gal revient sur les théories émises sur ce point par Salvador Dalí comme par André Breton : « Tous les deux posent comme principe la reconnaissance de l'objet qui est un des postulats fondamentaux du surréalisme. Dès 1928, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton stipule que la reconnaissance supplante les sens, qu'elle est supérieure à la vue et à l'ouïe : "Voir, entendre, n'est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi"[11]. » Pour le surréalisme, toute image susceptible de produire ce va-et-vient entre reconnaissance et interprétation devient esthétiquement intéressante, ce qui est le cas des photographies. En tant qu'enregistrement et, en ce sens, double du réel, la photographie produit un effet de reconnaissance apparemment immédiat. Et, en même temps, elle découpe l'espace par le cadrage et le temps par la prise de vue : elle décontextualise et peut donc mener les objets montrés vers un état de grande indétermination. Les titres *Como isla* (*Comme une île*, 1963-1964) ou *El lago de los chichicuilotes* (*Le Lac*

Arena y pinitos (*Sable et branches de pins*), vers 1926
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

La buena fama durmiendo (*La Bonne Renommée endormie*), 1938
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

des oiseaux chichicuilotes, 1963-1964) d'Álvarez Bravo affectent peu l'interprétation des photographies qu'ils désignent. Celles-ci tirent leur étrangeté du point de vue adopté par le photographe, car des îlots de terre sont représentés au milieu d'une eau reflétant le ciel, ce qui crée une confusion entre le haut et le bas. Nuage et terre paraissent alors se mêler, remettant en cause la gravité. Isolées par le reflet du ciel dans l'eau, les parties immergées ne donnent pas de repères d'échelle précis et peuvent rappeler des photographies aériennes. Enfin, *Arena y pinitos* (*Sable et branches de pin*, vers 1926), dont le titre est explicatif, se présente au premier regard comme un paysage de montagne, avec des arbres au premier plan et un sommet au loin. Le jeu d'illusion, rendu explicite par le titre, peut être vu comme un commentaire de la capacité de la photographie à transformer les objets par le cadrage, l'éclairage et les jeux d'échelle.

L'inquiétante étrangeté

Laura González Flores souligne le lien entre les images d'Álvarez Bravo et la notion d'« inquiétante étrangeté » : « Il est inutile de répéter ici ce que l'on a déjà dit sur la capacité d'Álvarez Bravo à faire des associations inouïes entre les objets – qualité signalée dès les premières critiques –, mais un point mérite d'être noté : l'"inquiétante étrangeté" n'est pas produite par la simple confrontation mais par l'incessante mutation d'une qualité en son contraire. En allemand, explique Freud, le terme *heimlich* (qui signifie : faisant partie de la maison, non étranger, familier, apprivoisé, agréable, habituel…) a aussi le sens de "secret, dissimulé, dangereux" qui coïncide, paradoxalement, avec son contraire *unheimlich* (ce qui est inquiétant, troublant). Mis en images et appliqué à la photographie d'Álvarez Bravo, cet usage du langage se manifeste à travers l'expression simultanée de fonctions opposées de l'image :
voir / ne pas voir
être / ne pas être
couvrir / exposer.

[…] Ainsi l'inquiétante étrangeté des photos d'Álvarez Bravo naît de la conjonction/disjonction des qualités exprimées dans les images et de l'incapacité dans laquelle se trouve le spectateur de se déterminer dans un sens ou dans l'autre : par exemple, *l'Ouvrier en grève, assassiné* (1934) n'est ni vivant ni mort, il est *en trépas*, en train de passer d'un état à l'autre, comme le suggèrent ses yeux ouverts et son sang qui s'écoule. L'action est en train de se dérouler, de même que dans *La buena fama durmiendo*, comme l'indique le verbe au gérondif (la bonne renommée *dormant*), dont le photographe disait "elle ne s'est pas encore réveillée…"[12] » Dans le surréalisme, la stratégie de suspension ou d'ambivalence de la reconnaissance des objets et des signes ouvre la perception et l'interprétation des images à l'imaginaire, au fantastique et à l'onirique. Mais, nous l'avons déjà évoqué à l'endroit de la paranoïa, l'effet de projection de vie mentale du sujet sur des images comprend sa charge d'angoisse. Si le thème à la fois libérateur et dérangeant de la sexualité est omniprésent dans le surréalisme, celui de la peur de la mort occupe également une grande place. Cette question traverse aussi l'œuvre d'Álvarez Bravo et ses différentes formes. De nombreuses tombes, dans *El espíritu de las personas* (*L'Esprit des personnes,* 1936), *Campana y tumba* (*Cloche et Tombe*, 1936), *Sepulcro traspasado* (*Sépulcre transpercé*, 1933) ou *Tumba reciente* (*Tombe récente*, 1937-1939), l'évoquent de manière contemplative. Le sujet peut être sondé de manière plus brutale, comme dans *Obrero en huelga, asesinado* (*Ouvrier en grève, assassiné*, 1934), photographie célèbre prise sur le vif d'un gréviste assassiné au sol, mais ici la clarté de la scène peut aussi montrer la distance relative que le photographe gardait avec le surréalisme. C'est plutôt une autre partie de son travail qui l'en rapproche. *Escala de escalas* (*Échelle d'échelles*, 1931), par exemple, montre un portail sous lequel on trouve un gramophone, un cercueil pour enfant perché en hauteur dans ce qui est manifestement une entreprise de pompes funèbres, ainsi que des échelles posées sur le côté. Le titre de cette photographie, pour sa part, attire l'attention sur un

Caballo de madera (*Cheval de bois*), 1928
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

objet utilitaire, l'échelle, en le redoublant de manière à lui donner une consonance métaphorique. Alors qu'au premier regard, le spectateur peut s'attarder sur la présence simultanée du gramophone et du petit cercueil qui fait enseigne, le titre place l'ensemble de l'image documentaire sur un plan allégorique. Sans nous en donner la clé, la mise en jeu de la signification (musique, montée, mort) fonctionne comme un rébus. La présence de la mort, de surcroît infantile, liée à l'activité prosaïque du commerce ainsi qu'au caractère plus enjoué de la musique concourt à aiguiser le mystère de cette image en la teintant de malaise. Avec *Retrato póstumo* (*Portrait posthume*, 1935), photographie d'une momie, semble s'ouvrir encore une autre voie. Le fait qu'une momie soit à la fois une personne et une chose, un cadavre et une relique, est en forte résonance avec la nature de l'image photographique. Une photographie n'est-elle pas une forme de momification du mouvant et du vivant ? Pour le spectateur, inversement, la réalisation photographique semble animer cette momie, car sa posture et les ondulations des chairs momifiées font penser à l'arrêt d'un mouvement en cours. La bouche est ouverte comme si un mot allait en sortir. Cette image peut même évoquer le photogramme cinématographique plutôt que l'aspect posé de la photographie.

L'indistinction entre vivant et inerte est un thème récurrent de l'esthétique surréaliste, directement influencé par la lecture de Sigmund Freud. La notion « d'étrange familiarité » ou « d'inquiétante étrangeté », traduisant le terme allemand *Unheimliche*, désigne le sentiment que peuvent induire des situations ou des objets qui, arrachés au réconfort qu'apporte le connu, véhiculent des motifs d'anxiété[13]. Rosalind Krauss commente l'essai de Freud qui traite cette question, afin d'éclairer l'œuvre de l'artiste surréaliste Hans Bellmer : « L'impression d'inquiétante étrangeté que produisent souvent les figures de cire, les poupées mécaniques et les automates peut être attribuée au fait que ces objets font que "l'on doute qu'un être en apparence inanimé soit vivant et, inversement, qu'un objet sans vie soit en quelque sorte animé". Cette confusion entre animé et inanimé est un exemple de ce type d'inquiétante étrangeté que nous avons déjà vu, impliquant une régression vers un mode de pensée animiste et vers la confusion des frontières qui le caractérise. À l'effet que produisent les poupées, on pourrait ajouter, selon Freud, l'effet des crises d'épilepsie et les manifestations de folie car "ces derniers actes [font] au spectateur l'impression de processus automatiques, mécaniques, qui pourraient bien se dissimuler sous le tableau habituel de la vie"[14]. » Chez Álvarez Bravo, c'est moins la poupée ou le mannequin que les chevaux en bois pour enfant qui semblent être un motif de renversement entre inerte et vivant. *Los obstáculos* (*Les Obstacles*, 1929), déjà mentionné ci-dessus, mais surtout *Caballo de madera* (*Cheval de bois*, 1928) donnent aux animaux en bois une place de sujets. Cette dernière image joue adroitement avec une ombre projetée sur le visage du cheval pour en dramatiser l'expression. D'objet rangé derrière un rideau, il devient un être qui guette dans l'obscurité. Grâce au cadrage serré, un banal éclairage provenant du sol gagne en théâtralité et donne au sourire naïf dont le petit cheval a été pourvu l'expression de quelque obscure intention.

C'est également le cadrage photographique, de type portrait, qui confère allure et presque dignité à un simple plumeau. *Plumero* (*Plumeau*, 1928) est un objet quotidien pris légèrement en diagonale et en contre-plongée. Il semble donc plus grand que le spectateur, et sa raideur contraste avec le naturel des plumes, telles une coiffure extravagante. Dans *Ángel del temblor* (*Ange du tremblement de terre*, 1957), c'est encore une fois le cadre qui confère aux morceaux d'une statue métallique, fracassée au sol, un air vivant. La représentation du corps en péril semble être la contrepartie d'un travail portant sur l'animation des objets. Comme Freud le signale, l'une et l'autre sont les revers d'une même médaille du point de vue de l'effet sur le spectateur.

La section « Gésir » de l'exposition permet de revenir sur l'iconographie des corps allongés. On y trouve une série de photographies de plateau de 1945 du film *Cuánta será la oscuridad?* (*Sombre sera la nuit ?*), où des enfants allongés vont de la position du sommeil à celle de l'effondrement. Repos et abandon se mêlent ici au soupçon de mort. Cette posture, notamment au sol, est ambivalente : *El soñador* (*Le Rêveur*, 1931) nous montre un jeune homme qui dort paisiblement au sol, mais dont l'abandon et la situation peuvent évoquer la représentation d'un clochard. L'indétermination de la lecture atteint son acmé dans *Serie Tianguis* n°56 (*Série des marchés* n° 56, vers 1985), où quelque chose gît sous un tissu, sans que l'on puisse en déterminer exactement la nature. Álvarez Bravo rejoint ici ponctuellement un motif emblématique du surréalisme, le recouvrement par un voile, qui apparaît dans la photographie *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray, publiée dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, en 1924, ou dans le tableau *Les Amants* (1928) de René Magritte. Le corps considéré comme un objet est directement expérimenté par Álvarez Bravo dans une série de photographies mise

en scène. Dans *Retrato desagradable* (*Portrait désagréable*, 1945), *De las maneras de dormir* (*Des manières de dormir*, vers 1940), *[Del pelo]* (*[Par les cheveux]*, vers 1958) et *Con mecates* (*Avec des cordes*, vers 1945) apparaît le même geste de bouche entrouverte de la part de modèles, avec des yeux cachés ou vides d'expression. Álvarez Bravo joue à nouveau sur la gamme de la passivité corporelle, allant du plaisir du repos dans le sommeil, en passant par des états d'apparente tétanie, jusqu'à évoquer implicitement le motif de la tête coupée et suspendue. Le titre *Portrait désagréable* dit assez précisément la volonté du photographe d'explorer des affects de rejet de la part du spectateur. Il semblerait qu'ici le modèle, en tant qu'élément manié par le photographe, soit conduit à figurer son propre rôle de chose. Le caractère désagréable de ces modèles-choses est à l'opposé d'autres mises en scène plus classiques où le modèle féminin est amené à produire une image davantage séduisante.

Enfin, chez Álvarez Bravo, une autre conception du corps-objet peut être dégagée qui s'éloigne de l'inquiétante étrangeté. *Niño orinando* (*Enfant urinant*, 1928) ou *[El cuello]* (*[Le Cou]*, vers 1930) fractionnent bien le corps par le choix du cadrage, mais sans pour autant le faire côtoyer le statut de chose. La découpe intensifie l'attention plus qu'elle ne décontextualise et elle laisse les corps intégrés à un espace familier. Ainsi dans *Le Cou*, la tête en arrière et le menton relevé, le modèle semble offrir de bon gré cette partie de son corps au regard du photographe, ce que marque le sourire qu'on peut apercevoir dans la partie supérieure de l'image. On pourrait opposer cette photographie à *Anatomies* (vers 1930) de Man Ray. Rosalind Krauss attire l'attention sur le trouble produit par cette œuvre : « Dans *Anatomies* nous contemplons la partie inférieure d'un menton violemment renversé en arrière, et nos yeux glissent sur la musculature d'un cou distendu mais rendu néanmoins étrangement gélatineux par l'éclairage et les contours de l'image, ce qui produit sur cette page l'apparition de quelque chose de reptilien et de boursouflé comme le ventre et la tête d'une grenouille. Pas d'yeux ni de nez, simplement cet endroit où devrait se trouver la tête[15]. » Rien de plus éloigné de cette impression que l'effet produit par l'image d'Álvarez Bravo. Pourtant, le procédé d'éviction de la tête par le basculement du point de vue est presque identique. Mais, à la place d'un fond noir qui contraste fortement avec la figure, la photographie de ce dernier est réalisé en plein jour, sans doute en extérieur. La reconnaissance n'est pas si violemment troublée, mais simplement renouvelée. Dans le cas de *Niño orinando* (*Enfant urinant*, 1928) et alors même que nous retrouvons la thématique d'un corps comme véhicule organique présent dans le surréalisme, la photographie garde l'idée d'une simplicité de la vie génitale enfantine. Toute proche de la thématique scatologique, cette image évoque plutôt l'expérience du plaisir de la nudité, encore publiquement partageable à cet âge. La saisie du corps par un regard curieux et joueur, comme l'atteste la présence de l'assiette, rejoint l'aspect épuré de la photographie d'Álvarez Bravo et renvoie aussi à sa proximité avec les avant-gardes modernistes.

[*Fotografía fija de*?Cuánta será la oscuridad?] [*Photographie de plateau de* Sombre sera la nuit?], 1945. Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

1. Cité par Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 21.
2. Roberto Tejada, « Documents équivoques », in *ibid.*, p. 43-44.
3. Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 26.
4. Michel Poivert, « Un art automatique ? », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 535-538.
5. Michel Poivert, « Images de la pensée », in *La Subversion des images*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 310.
6. Voir Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image document, entre réalité et fiction*, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvre, coll. « Les Carnets du BAL », # 1, 2010, p. 27-47.
7. Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts,* Paris, Macula, 1990, p. 114.
8. Michel Poivert, « Un art automatique ? », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie, op. cit.*, p. 538.
9. Publié dans *Le Minotaure*, n° 7, juin 1935, p. 56.
10. Cité par Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », *op. cit.*, p. 39.
10. Guillaume Le Gal, « Voir est un acte », in *La Subversion des images, op. cit.*, p. 218.
11. Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », *op. cit.*, p. 25-26.
12. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheilmliche*) » [1919], in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
13. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts, op. cit.*, p. 188-189.
14. *Ibid.*, p. 167.

pistes de travail

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de problématiques liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
En regard de l'approche photographique de Manuel Álvarez Bravo, nous vous proposons différents axes de travail : en premier lieu, des notions et des activités destinées à expérimenter les questions du point de vue et du cadrage ; ensuite, une observation de la manière dont le photographe se sert des ombres, de la lumière et des formes géométriques pour structurer, organiser et composer ses photographies ; enfin, des études basées sur les relations entre images et textes.

Vision photographique

Photographier, c'est opérer un choix, une découpe dans le réel, qui en apporte une vision particulière. Il est d'usage d'appeler une photographie une « prise de vue ». Cette expression renvoie aux mécanismes de la vision, à la question de la perception visuelle. Lors de la prise de vue, l'écart entre ce que perçoit l'œil et le réel se double du prisme de l'objectif qui est « l'organe visuel » de l'appareil.

« L'idée qu'une photographie nous montre "ce que nous aurions vu si nous avions été là nous-mêmes" doit être remise en cause pour son absurdité ; une photographie nous montre "ce que nous aurions vu" à un certain moment du temps d'un certain point de vue, si nous avions regardé la tête immobile et fermé un œil, et si nous voyions avec l'équivalent d'un objectif de 150 ou de 24 mm, et si nous voyions en Agfacolor ou en Tri-X développé avec du D-76 et tiré sur du papier Kodabromide n° 3. »
(Joel Snyder et Neil Walsh Allen, « Photography, Vision and Representation », *Critical Inquiry*, n° 2, automne 1975, cité par Yves Michaux in *Critique,* n° 459-460, août-septembre 1985.)

« Il est si anormal visuellement d'isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu'on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d'enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n'existe pas en soi et que l'image produite par l'appareil n'est qu'une vision de plus, créée par le médium lui-même. »
(Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, conservateurs au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, en ligne sur http://expositions.bnf.fr/objets/arret/06.htm)

Le résultat de la prise de vue photographique d'un objet n'est pas conforme à la perception visuelle que l'on en a ; elle ne reproduit pas fidèlement la vision oculaire humaine, car elle résulte d'images projetées sur une surface plane. La vision photographique s'inscrit d'abord dans le cadre rectangulaire ou carré du viseur, puis dans celui de l'image, et ce faisant, isole une portion d'espace et de temps. Elle donne de la réalité une représentation modifiée, filtrée, centrée et recentrée, cadrée et recadrée d'innombrables manières. Issue de ces opérations complexes, la vision d'un objet photographié voit sa compréhension mobiliser notre culture, notre savoir, notre histoire et surtout notre langage, qui vont activer des mécanismes de reconnaissance.

▌Travailler et expérimenter les opérations de la photographie argentique puis observer, mettre en évidence et souligner l'écart entre la perception oculaire et la vision photographique.
Les options possibles à la prise de vue :
– l'appareil (grand, moyen ou petit format) ou l'absence d'appareil (« photogramme ») ;
– le réglage des paramètres de l'appareil : longueur et ouverture de la focale, choix de la vitesse d'obturation ;
– la sensibilité de la pellicule, le choix de la couleur ou du noir et blanc ;
– la tenue de l'appareil, à la main ou sur un pied, et son orientation ;
– la visée, la distance et le point de vue ;
– le cadrage.
Les options possibles au tirage :
– le recadrage ;
– le contraste du tirage ;
– la dimension et grain du papier ;
– le temps d'exposition des différentes zones papier ;
– la durée de bain dans le révélateur.

Point de vue et cadrage

« Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet et l'angle sous lequel on l'observe. « Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre, est une donnée tangible. L'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution (exacte) pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit. […] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. »
(Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82-86.)

Vue frontale
Il faut entendre par frontal un point de vue à hauteur de l'objet que l'on observe. Ce choix, souvent accompagné par une découpe spécifique de l'espace, entraîne un effet de mise à plat dans la mesure où cette vision de l'objet observé le réduit souvent à un seul de ses côtés et provoque alors la perte de la visibilité des autres et donc de toute profondeur. On observe cet effet dans les photographies *Órgano de catedral* (*Orgue de cathédrale*), vers 1931, *Cortina* (*Rideau*, 1930), *Libros* (*Livres*, vers 1930), *Estudio de árbol* (*Étude d'arbre*, 1930), *Instrumental* (*Instruments*, 1931), *La falsa luna* (*La Fausse Lune*, 1967).
La question de la mise à plat des formes constitue une problématique expérimentée par les artistes modernes (voir ci-dessus la partie « La modernité en photographie », p. 20).

Vue en plongée et contre-plongée
« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle (normal) de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse… La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). »
(Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.)

Cadre et cadrage
Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible :
« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. »
(Eugène Delacroix, *Journal*, 1er septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989.)
« [L]e cadre est le résultat d'un processus avant d'être l'objet d'une délimitation. » (« Penser, cadrer – le projet du cadre », *Champs visuels, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n° 12-13, janvier 1999, p. 5.)

Échelles des plans
Le terme « échelle de plan » correspond au rapport entre le cadre de l'image et les personnages ou objets représentés. Le plan général est un plan éloigné qui situe une action ; le plan d'ensemble, plus rapproché, permet de situer le sujet dans son environnement ; le gros plan isole un détail, perturbe la compréhension des différents éléments de l'image, de leurs rapports respectifs et des proportions et entraîne la perte de repères.

▌Demander aux élèves de rechercher des images dans la presse ou sur Internet en distinguant les différents points de vue : vue frontale, vue en plongée, vue en contreplongée, vue aérienne… Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.

▌Regrouper les élèves en binôme afin que chacun photographie l'autre avec un point de vue différent. Cet exercice permettra de discuter de la relation entre vision photographique et perception visuelle. Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves ont procédé, en recherchant les informations que nous donne l'image et en analysant celles que l'on a perdues.

▌Choisir des objets du quotidien et trouver des points de vue et des cadrages pour les photographier de manière à ce qu'ils ne soient pas immédiatement reconnaissables.

▌Travailler avec les élèves sur les effets de multiplications des images par la manipulation et la superposition de photographies numériques avec des logiciels de traitement d'images. Voir les séries intitulées *Melting Point* (2004-2008) du photographe Stéphane Couturier, qui superpose et compose plusieurs prises de vues, à des moments différents, d'un même endroit.

▌Observer et commenter dans les images d'Álvarez Bravo comment les choix de point de vue et de cadrage permettent d'isoler une part de réel de manière à le rendre énigmatique ou de mettre en exergue un détail afin de susciter l'interprétation que le spectateur peut en faire. Vous pourrez vous appuyer particulièrement sur les photographies : *Cortina* (*Rideau*, 1930), *Lluvia de chispas* (*Pluie d'étincelles*, 1935), *« El pueblo tlaxcalteca félicita e nuestro gobernante… »* (*« Le peuple tlaxcaltèque félicite notre gouverneur… »*, 1937), *Dos pares de piernas* (*Deux paires de jambes*, 1928-1929) et *Corbatas y reflejos* (*Cravates et reflet*, vers 1970).

▌Expérimenter les opérations de cadrage avec les élèves :
– Choisir une image puis, à l'aide d'un cache constituant un cadre, choisir un détail. Ce détail pourra être ensuite agrandi sur une autre feuille. L'exercice sera renouvelé plusieurs fois et les différentes productions feront l'objet d'un montage.
– Isoler un fragment et le coller sur une feuille de papier. Les élèves pourront travailler à partir et autour de ce fragment (possibilité d'échanger les feuilles entre élèves).

▌Étudier les photographies *Mannequins* (1925) d'Eugène Atget – conservée à la Bibliothèque nationale de France – et *Maniquí tapado* (*Mannequin couvert*, 1931) de Manuel Álvarez Bravo, à l'appui du texte suivant d'Olivier Lugon, qui revient sur le motif privilégié des vitrines dans son ouvrage *Le Style documentaire*. Il s'agira de repérer et de comparer la manière dont les deux photographes donnent à voir la vitrine, les objets et les reflets. Quels choix de cadrage et de point de vue opèrent-ils pour photographier et quels effets cela produit-il ?
« Le cas de la vitrine, motif fétiche du genre documentaire, est significatif. Peu représentée dans la photographie

Maniquí tapado (*Mannequin couvert*), 1931
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

et l'art jusqu'aux années vingt, elle se met à susciter un intérêt esthétique à partir de ce moment. Pour ne donner qu'un signe de cette émergence, notons, à propos de deux célèbres portraits de villes, qu'elle est absente de *Manhattan,* film consacré à New York par Paul Strand et Charles Sheeler en 1920, mais très présente dans *Berlin, Symphonie der Großstadt,* de Walther Ruttmann, sept ans plus tard. L'art de la vitrine éveille un intérêt sans précédent : il a ses revues spécialisées, ses congrès, ses ouvrages de référence, tandis que musées et revues d'art d'avant-garde lui ouvrent leurs espaces. En photographie, un élément décisif pour cet engouement est la découverte d'Atget : ses vitrines, plus que tout autre sujet, font sensation – l'une d'entre elles, rappelons-le, ouvre *foto-auge* . Dans la foulée, l'avant-garde photographique adopte le motif, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis. Evans s'y intéresse très précocement, dès 1930 en tout cas, au moment où il découvre Atget et se détourne des formules modernistes européennes pour ce qui deviendra le "style documentaire". Or non seulement la vitrine est, comme le présentoir ou le dessus de commode, un "arrangement inconscient", un agencement spatial composé avant la prise mais, plus encore, elle est presque une image déjà faite, qui partage bien des points avec la photographie. Comme la chambre photographique, cette boîte sélectionne des objets, les cadre, c'est-à-dire les coupe de leur contexte réel pour les transformer en une véritable représentation d'eux-mêmes. De surcroît, elle tend à transformer l'arrangement ainsi obtenu en composition plane puisque, prise dans l'aplat du mur, elle interdit les points de vue latéraux ou périphériques au profit de la vue frontale. Le photographe n'a donc, si l'on peut dire, plus rien à faire : l'image est prête, limitant, par cette frontalité et la faible profondeur de champ, sa marge de manœuvre à presque rien. »
(Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 198.)

▌Les photographies de la section « Marcher » de l'exposition montrent des gens marchant et traversant des espaces comme celui du cadre. Ces images donnent l'impression d'être les photogrammes d'un film.
– À l'instar d'Álvarez Bravo qui posait son trépied avec son appareil dans la rue et attendait que des éléments soient fortuitement agencés pour prendre la photographie, définir un protocole de prise de vue pour réaliser une photographie d'un lieu urbain de passage (rue, place, sortie de métro…).
– Puis, à l'intérieur de l'espace délimité par cette vue (l'utilisation d'un pied est recommandé), photographier tous les éléments et les transformations de cet espace, en variant les échelles et en jouant ou non sur les angles de prise de vue.
– Imaginer et réaliser une présentation de la série photographique sous la forme d'un portfolio, d'une projection en diaporama, d'un photomontage, ou encore d'un livre qui produira l'effet d'une séquence cinématographique.
– Il est possible de présenter aux élèves les photographies des séries *Running legs* de Lisette Model (vers 1940-1941) ou *Subway photographs* (1938-1941) de Walker Evans.
– L'exercice peut s'appuyer également sur les livres de Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou *Espèces d'espaces,* dont sont issus ces « travaux pratiques » : « Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain l'heure : sept heures du soir la date : 15 mai 1973 le temps : beau fixe. Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues. Les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels. […] Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosques à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins. » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 70-71.)

Ombres et lumière

La photographie argentique, c'est l'enregistrement des variations de lumière sur une surface photosensible. La lumière et les ombres sont les éléments contitutifs du médium photographique et peuvent égalemment en être les éléments plastiques. La possibilité de la vision repose en effet sur l'équilibre entre obscurité et clarté, d'où naissent les ombres et le relief des choses. L'ombre et la lumière sont les deux faces déterminantes de la photographie, en particulier celle en noir et blanc. Les contrastes ombre/lumière peuvent contenir une dimension esthétique importante : ils structurent l'espace, distinguent le vu visible du vu invisible. L'ombre comme la lumière trop intense peuvent cacher, oblitérer une partie du réel. Mais l'ombre peut créer une forme se

superposant à une réalité déjà présente. C'est le cas des ombres portées, qui sont conditionnées par la situation et l'intensité de la source lumineuse. Leurs formes ne sont pas forcément la réplique exacte de celles de son objet. Dans des conditions d'angle lumineux, elles sont souvent déformées (comme les silhouettes au coucher du soleil). Ainsi l'ombre compose t-elle avec le réel et peut nous donner l'illusion que le minuscule est gigantesque ou que l'ordinaire est étrange. Ces ombres, outre qu'elles constituent par leur forme, leur position et leur densité un excellent indice de spatialité, ont alors également une valeur indicielle par rapport à ce qui est absent de l'image. Elles sont des substituts de réalité, inversant le schéma classique, qui veut que les ombres n'existent que par la présence des choses et qu'elles leur apportent épaisseur et relief.

Dans les photographies de Manuel Álvarez Bravo *Juego de papel, 3* (*Jeu de papier, 3*, 1928), *Ondas de papel (Vagues de papier*, vers 1928), *Andamios I et Andamios II* (*Échafaudages I et Échafaudages II*, 1929), *Paisaje inventado* (*Paysage inventé*, 1972), *El aspecto exterior* (*L'Aspect extérieur*, vers 1970) ou encore dans *Tríptico cemento-2 / La Tolteca* (*Triptyque béton-2 / La Tolteca*, 1929), les ombres redistribuent l'espace, le découpent, le composent ou le décomposent, et apportent un noir intense, opaque ou un gris délicat, plus transparent.

▌Parmi les photographies citées ci-dessus, travailler à partir de *Ondas de papel (Vagues de papier*, vers 1928) afin d'identifier les zones d'ombre et les zones lumineuses. Avec du papier calque, reproduire l'image en ne laissant apparaître que ce contraste (noircir les zones d'ombre, laisser en blanc les zones de lumière).
Montrer que cette alternance d'ombre et de lumière donne du volume aux formes et oriente la composition de l'image.

Formes et géométrie

« Certes, toutes les œuvres réalisées par Álvarez Bravo de 1927 à 1931 affichent un formalisme exquis pour l'époque, que l'on ne trouve que chez Weston et Modotti. On distingue néanmoins dans sa photographie une double qualité constructive : d'abord une maîtrise du cadrage – dans *Estudio de árbol* (*Étude d'arbre*), *Pajaritos de tiro al blanco* (*Tir au pigeon*), *Órgano de catedral* (*Orgue de cathédrale*) ou *Cortina* (*Rideau*) –, […] ensuite l'usage qu'il fait de la construction intentionnelle du motif à photographier – dans *Libros* […] ou *Juegos de papel* (*Jeux de papier*). Il faut souligner dans la série des Jeux de papier l'aspect ludique et expérimental de la construction du motif, qui trouve sa source dans son travail à l'inspection du ministère des Finances : "Parmi les machines à calculer et les rouleaux de papier, j'ai dû emporter un morceau de papier à la maison et peut-être influencé par certaines abstractions que j'avais pu voir dans des revues, ça m'a intéressé de faire ces photos par jeu. Des natures mortes, c'était très intéressant pour moi." » (Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo,* Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 19.)

▌Travailler, dans l'exposition, sur la récurrence des formes et des motifs :
– Constituer des groupes de quatre ou cinq élèves qui se répartiront dans les différentes salles de l'exposition
– Demander aux élèves de repérer dans les photographies des motifs géométriques récurrents.
Les élèves de primaire peuvent repérer les motifs géométriques étudiés en classe (cercle, ligne droite…); les collégiens, des motifs géométriques récurrents, dans les différentes sections de l'exposition. Les lycéens peuvent effectuer le même travail et développer une analyse sur la manière dont Álvarez Bravo utilise les formes géométriques pour construire son image. En histoire de l'art, pourra être abordée la modernité en photographie et dans les arts visuels (voir ci-dessus la partie « Enregistrer et composer »).

▌Utiliser les photographies d'Álvarez Bravo pour reconnaître, identifier des relations ou propriétés géométriques (angle droit, alignement, axe de symétrie, égalité de longueur). À l'aide de papier calque (ou de papier quadrillé) et d'instruments (règle, gabarit à angle droit), reproduire ou décalquer les formes géométriques reconnues sur les photos. Les photographies suivantes sont téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume : *Los novios de la falsa luna* (*Les Amoureux de la fausse lune*, 1967), *Tríptico cemento-2 / La Tolteca* (*Triptyque béton-2 / La Tolteca*, 1929), *Bicicleta al cielo* (*Bicyclette au ciel*, 1931), *Mechón* (*Mèche*, vers 1945).

Image et texte

Les panneaux indicateurs, les annonces et tous les écrits dans le cadre de l'image créent du sens, le modulent, le transforment. Les titres, en chapeau, dans un cartel, identifient, commentent, induisent, ou déroutent. En partant de l'observation des liens entre les photographies d'Álvarez Bravo et leurs titres, les élèves peuvent explorer certains de ces rapports.
« Construite consciemment et patiemment, sa photographie est une mécanique, fine et complexe, à produire des jeux entre les images et les mots : une rhétorique visuelle caractérisée par la transformation continuelle, dans laquelle les objets fonctionnent comme des signes, les reflets comme des choses, les mots comme des images. […]
Comme le dit si bien Octavio Paz, les titres sont essentiels pour comprendre la photographie d'Álvarez Bravo :

Les titres de Manuel
ne sont pas des mots en l'air :
ce sont des flèches verbales,
des signaux incandescents.
L'œil pense,
la pensée voit,
le regard touche,
les mots brûlent »

(Laura González Flores, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo,* Paris, éditions du Jeu de Paume / Hazan / Madrid, FUNDACIÓN MAPFRE / TF Editores, 2012, p. 25.)

▌Composer les signes à l'intérieur du cadre. Dans le quartier de l'établissement scolaire, photographier un paysage urbain comprenant des signes, des symboles, des textes (les publicités, les murs, les portes, les vitrines.) Il s'agit, lors de la prise de vue, d'être attentif aux éléments qui la structurent – les ombres et les lumières, les matières et les signes ou les mots – et à la composition de l'image, qui induisent du sens entre ces différentes composantes.

▌Légender une photographie. Dans le quartier de l'établissement scolaire, chaque élève, muni d'un appareil photo numérique, prend une photographie, puis lui donne un titre. Le tirage ou l'affichage sur écran de chaque photographie est titré par un autre élève. Il s'agit d'examiner l'écart de perception ou d'interprétation révélé par les deux titres donnés.

▌Associer un texte d'auteur, préalablement analysé, ou un texte écrit en classe – décrivant une rue, une place, un monument – avec une photographie. Analyser les similitudes et les différences. L'exercice peut s'appuyer sur l'étude de passages du livre de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, de 1955 (Paris, Gallimard, 2005) ou d'un extrait du poème *Pierre de Soleil* d'Octavio Paz (disponible en version originale ou traduit en ligne sur http://www.francopolis.net/francosemailles/octaviopaz2.htm).

▌Étudier en classe un calligramme dans lequel les lettres créent, au sens propre, une image. Proposer aux élèves d'en réaliser un. Dans le calligramme, ce n'est pas seulement la valeur de message contenue dans les mots qui est en jeu mais aussi leur valeur graphique, visuelle. La lettre est investie d'un double rôle, celui de code conventionnel chargé de véhiculer un sens et de signe graphique qui participe à dessiner les contours d'une forme.

▌Proposer aux élèves de réaliser un « cadavre exquis » en images, en s'appuyant sur la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, José Corti, 1969) : « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. »

▌Étudier, parallèlement à l'idée de poésie visuelle, la propension de la langue à produire des images – que ce soit au sens figuré, à travers la comparaison ou à travers la métaphore – en s'appuyant sur les textes des contemporains d'Álvarez Bravo, Octavio Paz et Xavier Villaurrutia (voir notamment l'extrait suivant).

« Nocturno

Al fin llegó la noche con sus largos silencios,
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.
El más ligero ruido crece de pronto y, luego,
muere sin agonía.

El oído se aguza para ensartar un eco
lejano, o el rumor de unas voces que dejan,
al pasar, una huella de vocales perdidas.

¡Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas
alfombras, apagando luces, ventanas últimas!

Porque el silencio alarga lentas manos de sombra.
La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos
dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara :
la luz hace más honda la mina del silencio
y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.

Nocturne

Enfin voici la nuit avec ses longs silences,
ses ombres humides qui amortissent tout.
Le bruit le plus léger grandit soudain et puis
se meurt sans agonie.

Et l'ouïe s'aiguise à enfiler un écho
lointain, une rumeur de voix qui laissent,
en passant, des traces de voyelles perdues.

Enfin voici la nuit qui jette des tapis
de cendre, éteint les lumières, les dernières fenêtres !

Car le silence étire de lentes mains d'ombre.
L'ombre est silencieuse, et nous ne savons pas
son début et sa fin, ni si même elle en a.

Inutile d'ouvrir près de moi une lampe :
la lumière creuse la mine du silence ;
par elle je descends de moi-même, immobile. »
(Xavier Villaurrutia, « Nocturne », in *Nostalgie de la mort*, Paris, José Corti, édition bilingue, 1991, p. 56-57.)

▌Sélectionner plusieurs images (entre cinq et dix). Organiser ces images afin de créer une planche-contact comme les images fixes (les photogrammes) d'un film. Écrire une histoire ou un scénario à partir de cette séquence d'images.

▌Utiliser les images de Manuel Álvarez Bravo, téléchargeables sur le site du Jeu de Paume : *Bicicleta al cielo* (*Bicyclette au ciel*, 1931), *Mechón* (*Mèche*, vers 1945) *ou Los novios de la falsa luna* (*Les Amoureux de la fausse lune*, 1967). Ces photos donnent à voir des objets à la signification ambiguë, au sens équivoque. À partir de ces images, proposer aux élèves d'écrire un texte.

▌À la suite du visionnage du film *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel (en ligne sur http://www.zappinternet.com/video/danPvuMpaX/Un-chien-Andalou-1928), étudier avec les élèves la manière dont a été écrit le scénario du film d'après le témoignage de Luis Buñuel ci-dessous. Ce procédé d'écriture peut rappeler certaines pratiques d'écriture automatique dans le surréalisme (voir la partie « Photographie et surréalisme », p. 27).
« *Un chien andalou* est né fortuitement d'une conversation à bâtons rompus entre deux amis. Luis Buñuel était pour

Mechón (*Mèche*), vers 1945
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

quelques jours à Cadaquès l'invité de Salvador Dalí au moment des fêtes de Noël, en 1928. Ces deux très grands noms de l'art au XX^e^ siècle étaient encore deux parfaits inconnus, dont l'amitié remontait au temps de leurs études à Madrid. Buñuel a ainsi raconté cet épisode : "Dalí me dit : *Moi, cette nuit, j'ai rêvé que des fourmis pullulaient dans ma main.* Et moi : *Eh bien ! Moi, j'ai rêvé qu'on tranchait l'œil de quelqu'un*". L'idée d'*Un chien andalou* était née. Le scénario fut écrit en six jours, le temps des vacances selon un procédé que Buñuel fait revivre ainsi : "Par exemple, la femme s'empare d'une raquette de tennis pour se défendre de l'homme qui veut l'attaquer ; celui-ci regarde alors autour de lui cherchant quelque chose et (je parle avec Dalí) : *Qu'est-ce qu'il voit ? – Un crapaud qui vole. – Mauvais ! – Une bouteille de cognac. – Mauvais ! – Bon, je vois deux cordes. – Bien, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ces cordes ? – Le type les tire et tombe parce qu'il traîne quelque chose de très lourd. – Ah, c'est bien qu'il tombe. – Sur les cordes, il y a deux gros potirons séchés. – Quoi d'autre ? – Deux frères maristes. – Et ensuite ? – Un canon. – Mauvais ; il faudrait un fauteuil de luxe. – Non, un piano à queue. – Très bon, et sur le piano, un âne… non, deux ânes putréfiés. – Magnifique !* C'est-à-dire que nous faisions surgir des images irrationnelles, sans aucune explication."
Ce montage de rêves enchaînés, sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes, ouvre au cinéma les portes du surréalisme. "Dalí et moi, en travaillant sur le scénario d'*Un chien andalou*, nous pratiquions une sorte d'écriture automatique, nous étions surréalistes sans l'étiquette." Buñuel repartit à Paris avec son scénario, et c'est à Paris, mais au Havre également pour la séquence au bord de la mer, qu'eut lieu le tournage en une quinzaine de jours au mois de mars 1929. »
(« Parcours pédagogique pour les enseignants. *Un chien andalou* de Luis Buñuel », Paris, Centre Pompidou, direction de l'Action éducative et des publics, janvier 2004, en ligne sur http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-bunuel/ens-bunuel.html)

▌En littérature, autour de la notion d'« inquiétante étrangeté » développée par Freud et associée à certaines images de Manuel Álvarez Bravo (voir p. 29), mais aussi autour des peurs liées à la vision et au regard, lire et commenter le texte d'E. T. A. Hoffmann : « L'homme au sable » [1816], in *Contes fantastiques 2,* Paris, Flammarion, 1980, p. 248-250.

orientations bibliographiques et ressources en ligne

Histoire de la photographie

▌ Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
▌ Quentin Bajac, *L'Invention de la photographie,* Paris, Gallimard 2001.
▌ Quentin Bajac, *La Photographie – l'époque moderne, 1880-1960,* Paris, Gallimard 2005.
▌ Quentin Bajac, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
▌ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
▌ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. I, Paris, éditions du Cerf, 1975, p. 11-19.
▌ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 (tiré à part).
▌ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » [dernière version de 1939], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
▌ François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
▌ François Brunet, « La photographie dans la réflexion de Peirce », in *Vers une pensée de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
▌ Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
▌ Jean-François Chevrier, *La Trame et le Hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
▌ Jean-François Chevrier, *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
▌ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
▌ Philippe Dubois, *L'Acte photographique,* Bruxelles, Labor, 1983.
▌ Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Bordas, 1994.
▌ Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse,* Paris, Larousse, 2008.
▌ André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
▌ Victor I. Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

Julien Levy

▌ Gaëlle Morel, « Un marchand sans marché. Julien Levy et la photographie », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 6-29 (en ligne sur http://etudes photographiques.revues.org).
▌ Ingrid Schaffner, Lisa Jacob, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, Cambridge, MIT Press, 1998.

Enregistrement et composition

▌ François Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Hhomme, 1990.
▌ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in « Salon de 1859 », *Études photographiques,* n° 6, mai 1999 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).

Los agachados (*Les Courbés*), 1934
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

▌ Yves-Alain Blois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism,* Londres, Thames & Hudson, 2004.
▌ Benjamin Buchloh, « Faktura et factographie », in *Essais historiques I : art moderne*, Villeurbanne, Art édition, 1992.
▌ Éric de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ Clément Chéroux, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », *Études photographiques*, n° 14, janvier 2004 (en ligne sur http:// etudesphotographiques.revues.org).
▌ Sergueï M. Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974.
▌ Laurent Guido, Olivier Lugon (dir.), *Fixe/Animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.
▌ Margaret Hooks, *Tina Modotti*, Paris, Phaidon, 2002.
▌ Philippe Ivernel, « *Gestaltung* et montage dans la gauche allemande. Lukacs et les trois B », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
▌ Guillaume Le Gall, *Atget, une rétrospective*, Paris, Hazan, 2007.
▌ Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
▌ Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007.
▌ Herbert Molderings, « L'esprit du constructivisme. Remarques sur la "Petite histoire de la photographie" de Walter Benjamin », *Études photographiques,* n° 8, mai 2006 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004.
▌ Michel Poivert, « Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).

▌ *Atget. Une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007 (dossier de l'exposition en ligne sur http://expositions.bnf.fr/atget/index.htm).
▌ *Expérimentations photographiques en Europe. Des années 1920 à nos jours*, accrochage de la collection du MNAM, Paris, Centre Pompidou, 2009 (dossier en ligne).
▌ *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle 1905-1930*, Paris, musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2004.
▌ *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*, Rennes, musée des Beaux-Arts, 2005-2006.
▌ *Rodtchenko photographe. La Révolution dans l'œil*, Marseille, Parenthèses, 2007.

Vision et regard

▌ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 2004.
▌ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Paris, 1998.
▌ Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
▌ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté. Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.
▌ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « L'homme au sable » [1816], in *Contes fantastiques II*, Paris, Flammarion, 1980.
▌ Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image document, entre réalité et fiction*, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvre, coll. « Les Carnets du BAL », # 1, 2010.
▌ Ernst Jentsch, « À propos de la psychologie de l'inquiétante étrangeté » [1906], *Études psychothérapiques* n° 17, 1998.
▌ Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
▌ Rosalind Krauss (dir.), *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Centre Pompidou / Hazan, 2002.
▌ Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985.
▌ Claude Murcia, *Un chien andalou, L'Âge d'or*, Paris, Nathan, 1998.
▌ Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
▌ Michel Poivert, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ Michel Poivert, « Le phénomène de l'extase, ou le portrait du surréalisme même », *Études photographiques*, n° 2, mai 2002 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ Michel Poivert, « Le rayogramme au service de la révolution. Photographie occultiste et surréalisme », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 (en ligne sur http://etudesphotographiques.revues.org).
▌ Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution – photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2006.
▌ *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Centre Pompidou, 2009 (dossier pédagogique de l'exposition en ligne sur http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-subversion/ens-subversion.html).

El color (*La Couleur*), 1966
Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Contexte historique et culturel mexicain

▌ Julie Amiot, Jesús Alonso Carballes, *Dossier espagnol 2011-2013. Le Mexique au milieu du XX^e siècle. La Transition démocratique en Espagne*, Paris, Atlande, 2011.
▌ Sarah M. Lowe, *Tina Modotti & Edward Weston – The Mexicain Years*, Londres et New York, Merrel, 2004.
▌ Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude* suivi de *Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, 2010.
▌ Monique Plâa, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
▌ David Alfaro Siqueiros, *L'Art et la Révolution. Réflexions à partir du muralisme mexicain*, Paris, Éditions sociales, 1973.
▌ Edward Weston, *Journal mexicain (1923-1926)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
▌ *Augustín V. Casasola*, Paris, Centre national de la photographie, 1992 ; introduction d'Alfredo Cruz-Ramirez.
▌ *Tina Modotti et la Renaissance mexicaine*, Paris, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, Paris, 2000.
▌ « Vargas Llosa: "México es la dictadura perfecta" », *El País*, 1^er septembre 1990 (en ligne sur http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html).

Littérature hispanophone

▌ Mariano Azuela, *Ceux d'en bas* [1916], Arles, Les Fondeurs de brique, 2007.
▌ Baltasar Gracián, *L'Homme de cour* [1646], Paris, Gallimard, 2011 ; préface-essai de Marc Fumaroli.
▌ Baltasar Gracián, *Traités politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
▌ Octavio Paz, *Pierre de Soleil*, 1957 (version bilingue en ligne sur http://www.francopolis.net/francosemailles/octaviopaz2.htm).
▌ José Revueltas, *Dormir à terre et autres nouvelles* [1941-1971], Arles, Les Fondeurs de brique, 2008.
▌ José Revueltas, *Les Jours terrestres* [1949], Arles, Les Fondeurs de brique, 2008.
▌ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* [1955], Paris, Gallimard, 2005.
▌ Xavier Villaurrutia, *Nostalgie de la mort* [1938], Paris, José Corti, 1991 (édition bilingue).
▌ *Juan Rulfo, photographe* : Esthétique du royaume des âmes, Paris, L'Harmattan, 1994.

Jeu de Paume

expositions

16 octobre 2012 – 20 janvier 2013
▌**Manuel Álvarez Bravo, un photographe aux aguets (1902-2002)**
▌**Muntadas. Entre / Between**
▌Programmation Satellite 5, **Filipa César : Luta ca caba inda (La lutte n'est pas finie)**

23 octobre 2012 – mars 2014
▌Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**

prochaines expositions

26 février – 12 mai 2013
▌**Laure Albin Guillot (1879-1962), l'enjeu classique**
▌**Adrian Paci : Vies en transit**
▌Programmation Satellite 6, **Suite pour exposition(s), premier mouvement**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org
renseignements 01 47 03 12 50
mardi (nocturne) 11 h-21 h
mercredi à dimanche 11 h-19 h
fermeture le lundi et les 25 déc. et 1er janv.
▌**expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
▌**visites commentées et ateliers** :
accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions
les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume
le mercredi et le samedi à 12 h 30
les rendez-vous en famille
le samedi à 15 h 30 (sauf dernier samedi du mois)
sur réservation : 01 47 03 12 41/rendezvousenfamille@jeudepaume.org
les enfants d'abord !
visites-ateliers pour les 7-11 ans
le dernier samedi du mois à 15 h 30
sur réservation : 01 47 03 04 95/lesenfantsdabord@jeudepaume.org
les rendez-vous des mardis jeunes
les mardis 30 oct., 27 nov. et 18 déc. à 18 h
▌**tables rondes** : 3 € ou accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions

autour de l'exposition

▌**table ronde**
« Manuel Álvarez Bravo : les images fixes d'un film ? »
Avec la participation de Laura González Flores et Gerardo Mosquera, commissaires de l'exposition, et de Rita Eder et Álvaro Vázquez Mantecón, historiens de l'art
mardi 16 octobre, 18 h

▌**les enfants d'abord !**
visite-atelier « Images et montages »
samedi 27 octobre, 24 novembre et 29 décembre 2012, 15 h 30

▌**les rendez-vous des mardis jeunes**
parcours dans l'exposition par un conférencier du Jeu de Paume
mardi 27 novembre, 18 h

▌**visite** de l'exposition par Gerardo Mosquera, commissaire de l'exposition
mardi 11 décembre, 18 h

▌**publication**
Manuel Álvarez Bravo, textes de Laura González Flores, Gerardo Mosquera, Iván de la Nuez, Roberto Tejada et Álvaro Vázquez Mantecón
Coédition Jeu de Paume / FUNDACIÓN MAPFRE / Hazan / TF Editores, 288 pages, 24 x 30 cm, 45 €

▌**ressources en ligne**
Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également dans la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.

L'aménagement de l'espace éducatif et sa programmation ont bénéficié du concours de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal du Jeu de Paume, et d'Olympus France

et de la collaboration des **Amis du Jeu de Paume**